Die Kunst der Täuschung

Hochstapler, Lügner und Betrüger
im deutschsprachigen Roman seit 1945
am Beispiel der Romane
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull,
Mein Name sei Gantenbein und
Jakob der Lügner

Von der gemeinsamen Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der Universität Hannover
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte Dissertation

von Stefan Helge Kern
geboren am 11.07.1974 in Neustadt am Rübenberge

2004

Referent: Prof. Dr. Jürgen Peters
Korreferent: Prof. Dr. Heinz Brüggemann
Tag der Promotion: 04.11.2003

Zusammenfassung

Hochstapler sind Künstler und Kunstwerk in einer Person. Betrüger leben an der Schnittstelle von Phantasie und Wirklichkeit. Gelingt die Täuschung, verwirren sie Schein und Sein. Wichtige Mittel dieser Täuschungskünstler sind Erzählungen und die Deutungsmacht für Zeichen: Täuschung heißt, die Herrschaft über Interpretationen zu übernehmen. Daß ihre Kunst die Täuschung sei, wird den Erzählern seit den Anfängen der Dichtung vorgeworfen, weil sie nicht die Wirklichkeit, sondern nur Erfindungen darstellen. In literarischen Inszenierungen von Täuschung macht sich die Dichtung selbst zum Thema. Durch die Darstellung der Tricks literarischer Betrüger werden die Listen der Erzähler sichtbar. Die vorliegende Untersuchung geht von motivgeschichtlichen Überlegungen aus, um literaturtheoretische Fragen zu beantworten: Das Erzählen von Hochstaplern, Lügnern und Betrügern ist in der Dichtung des 20. Jahrhunderts eine radikale Form der Autorenpoetik.

Es gilt als ein Kennzeichen modernen Erzählens, daß sich literarische Texte als Fiktionen zu erkennen geben. Scheinbar wollen die Erzähler dieser Werke keine Illusion erzeugen, worin bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das Ziel nicht nur realistischer Prosa gesehen wurde. Die in dieser Arbeit untersuchten Romane belegen jedoch, daß auch in den modernen Formen illusionsstörenden Erzählens die Darstellung der Inszenierung von Illusion ein bedeutendes Thema der Literatur bleibt. Ambiguität ist das Wesen der Täuschung und ein Kennzeichen der modernen Literatur.

Täuschung als eine Verwechslung von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit zu definieren, greift zu kurz. Täuschung ist weder Schein noch Sein. Täuschung ist Schein in der Form des Seins. Jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Täuschung gerät daher in ein Dilemma: Täuschung ist ein Phänomen, das sich durch Ambivalenz, Ambiguität und Zwielichtigkeit auszeichnet. Darin ist Täuschung der Dichtung verwandt. Deshalb kann sich die Literaturwissenschaft paradoxerweise als Wissenschaft nur bewähren, wenn sie Mehrdeutigkeit – auch ihrer Resultate – nicht ausschließt.

In jedem der drei Romane tritt ein Ich-Erzähler auf. Traditionell hat ein Ich-Erzähler die Funktion, die Authentizität des Erzählten zu verbürgen. Thomas Mann parodiert dieses Mittel, indem er einen Hochstapler zum Erzähler einsetzt. Jurek Becker läßt nicht Wirklichkeit berichten, sondern eine ordentliche Geschichte erzählen. Noch radikaler verlegt Max Frisch das Erzählte in die Vorstellung des Erzählers. Diese Subjektivierung des Erzählens dient durch die Berufung auf die einzige Gewißheit der Dichtung der Herstellung von Objektivität: Ich erzähle. Ein Ich-Erzähler, besonders wenn er keinen eigenen Namen trägt, wirft die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Erzähler auf. „Ich“ wird als eine raffinierte Täuschung erwiesen.

Die Protagonisten der drei Romane haben eine gemeinsame Überzeugung: Wirklichkeit ist das, woran die Menschen glauben. Ihre Einsicht in die Veränderbarkeit der Welt nutzen diese Schelme, um sich zu befreien: von gesellschaftlichen Konventionen, von der Macht des Faktischen, von der Hoffnungslosigkeit und vom Fluch der Vergangenheit. Zugleich zeigen sie auf die Grenzen des Erfindens. Sie untersuchen die Grenze von Möglichkeit und Wirklichkeit.

Abstract

Frauds are artist and work of art at the same time. Their lives take place where reality and imagination collide. By turning their inventions into something real they confuse appearance and existence. The tales themselves and the power of sign interpretation are important tools for deceivers, since deception intends to evoke wrong interpretations of appearances: To deceive means to seize the power upon interpretations. Since the first reflections on the art of fiction it has been said that poetry is an art of deception because poets do not present reality but fantasies. Whenever poets narrate about protagonists like the fraud they implicitly take part in the debate about the dichotomy of fiction and reality: Through the representation of the tricks of literary frauds, one may learn something about the ruses of the narrators. For they narrate of figures that are creators of artificial worlds like themselves. Tales on fraud are reflexive: The epic fiction discusses the basic problems of the genre by narrating of deception. To tell about frauds is thus the most radical form for a narrator to formulate his poetic ideas.

Overt fictionalization is reputed to be a main characteristic of modern narratives. The narrators of these works apparently do not want to create an illusion of reality which was considered to be the aim not only of realistic prose up to the 19th century. But the novels that are examined in this thesis prove that the representation of the staging of illusions remains an important subject of novels even if they seemingly disturb the illusion of reality. Ambiguity is the essence of deception and a main characteristic of modern literature.

This thesis argues against the opinion that deception is a confusion about what is fictitious and what is real. Deception is not appearance nor existance. Deception is appearance in the form of existance. Academic engagement in this subject runs into a dilemma for deception is an ambivalent, amiguous, dusky phenomenon. In this respect deception is related to literature. Therefore the results of literary studies may be as ambivalent as their subject.

Each of the three novels is narrated by a first-person narrator. Traditionally a first-person narrator proves the autheticity of the narrative. Thomas Mann parodies this function by using a trickster as narrator. Jurek Becker's narrator does not report reality, but he narrates an "orderly story". Max Frisch shifts the narrative to the imagination of the narrator even more radically. This subjectivity proves objectivity by referring to the only certainity of fiction: I narrate. A first-person narrator even if he has no proper name evokes the question of the relation between author and narrator. "I" is proved to be a clever deception.

The protegonists of the three novels have a common persuasion: Reality is what people believe it to be. These rogues use their understanding of the changeableness of the world to liberate themselves: from social conventions, from the power of the factual, from hopelessness and from the malediction of the past. At the same time they show the limits of invention. They explore the borders of possibility and reality.

Schlagworte

- Motivgeschichte der Täuschung
- Erzähltheorie
- Fiktionalität
- Ich-Erzähler
- Literatur nach 1945
- Literaturgeschichte
- Schelmenroman
- Lügendichtung

Keywords

- Motif of deception
- Theory of fiction
- First-person narrator
- Literature after 1945
- History of literature
- Picaresque novel

Danksagung

Die Idee, Darstellungen von Täuschung in der Dichtung zu untersuchen, ist in Gesprächen mit meinem Doktorvater Jürgen Peters entstanden, der sich gerade in literarische Fallen verstrickte. Seine Erfahrungen mit Texten und Menschen hatten ihn zu der Einsicht gebracht, daß das Opfer selbst die Falle erst definiert. Daß man einer Falle ausweicht, heißt nicht tatsächlich, sie sei tatsächlich auch gestellt worden. Daß dies eine Falle war, weiß man erst sicher, wenn man drin sitzt. Man behält das letzte Wort als letztes, wenn man hat definieren können, was das ist, das letzte Wort. Diese Skepsis auch gegenüber fundamentalistischen wissenschaftlichen Systemen hat mich begeistert.

Die vorliegende Arbeit wurde während eines längeren Aufenthalts in Frankreich im Frühjahr 2001 konzipiert. Durch ein zweijähriges Stipendium der Universität Hannover konnte sie bereits im Juni 2003 abgeschlossen werden. Für die finanzielle Unterstützung möchte ich mich herzlich bedanken. Der Freundeskreis der Universität Hannover ermöglichte mir die Teilnahme an Kongressen, denen ich zahlreiche Hinweise für meine Arbeit verdanke.

Joachim Zelter, Peter von Matt, Michael Scheffel und Matías Martínez danke ich für Literaturhinweise. Torsten Hoffmann und vor allem Lorenz Varga haben die Entstehung der Arbeit begleitet und schließlich das Manuskript korrigiert.

Meinen Eltern danke ich für ihr grenzenloses Vertrauen in meine Fähigkeiten. Es half mir über Krisen hinweg. Für ihr Zuhören, Anregungen, Einwände und Ratschläge danke ich Anneke Meyer. Mit viel Geduld, Widerspruch und Ermutigung hat sie mir Wege durch die Berge aus Material und Zweifeln gewiesen. Diese Arbeit wäre noch nicht abgeschlossen, wenn sie mir nicht den Rücken freigehalten hätte. Schließlich danke ich Lovis für sein Dasein, das mir große Freude macht, und mir bei aller Dialektik der Täuschung die Wirklichkeit vor Augen führt.

Inhaltsverzeichnis

I. Unglaubliches zur Tatsache machen 10

II. Täuschung und Methode 15

A. Philosophie der Täuschung 15
B. Lügen 21
C. Exkurs: Die Verliese des Vatikans 24
D. Täuschung und Gesellschaft 26
E. Exkurs: Hoaxes 27
F. Originalität 28
G. Exkurs: Fälschungen 31
H. Täuschung als Mittel der Erkenntnis 32
I. Exkurs: Zwei-Bisse-Taktik 34
J. Bilder der Wirklichkeit 35
K. Schöne Lügen 38
L. Exkurs: Vorurteile 40
M. Interpretation oder: Eine Kunst der Täuschung 41

III. Geschichten der Täuschung 46

A. Von Hermes zu Simplicius 47
1. Odysseus und Hermes 47
2. Lügendichtung 50
3. Schelmenroman 52

B. Die Täuschung der Aufklärung 56
1. Friedrich Schiller: *Der Geisterseher* 56
2. E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober* 59
3. Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla* 62

C. Täuschung dichten 66

D. Lügen die Dichter? 67
1. Die Dichter lügen 71
2. Die Dichter täuschen nicht 75
3. Kunst schafft Wirklichkeit 78
4. Schein ist – Sein scheint 80
5. Exkurs: Lukians wahre Lügen 82
6. Desillusionierung 86

E. Der Erzähler 87

F. Das Ich in der Literatur 91

IV. Felix de Kroullosta 96

A. Der Bekenner Felix Krull **98**
1. Vorbilder 101
2. Warum sich Felix bekennt 103
3. Erzählprinzipien 104
4. Zwickmühle 113

B. Der Hochstapler Felix Krull **116**
1. Gelungene Sozialisation 116
2. Die Betrogenen 118
3. Simulation 120
4. Kostümkopf 122
5. Musterung 124
6. Herr und Knecht 127
7. Lebenskünstler Krull 132

C. Thomas Krull und Felix Mann **134**
1. Portrait des Künstlers als Krimineller 136
2. Parodie 140
3. Masken 144

V. Max, you are a liar 146

A. Geschichten des Ichs **146**
1. Selbstbespiegelung 147
2. Vorstellung 153
3. Kleidergeschichten 157
4. Zeit und Person 162
5. Theatrum mundi 163

B. Gantenbein und die erzählte Welt **165**
1. Gantenbein glaubt 165
2. Liebe zur Lüge: Lila 171
3. Selbstbetrug: Enderlin 176
4. Bild vom Bild: Svoboda 180
5. Selbstliebe: Philemon 183

C. Exkurs: Blinde Seher und Narzißten **184**

D. Mein Leben als Mann **188**
1. Ich 190
2. *Gantenbein* und *Montauk* 194
3. Unter Kunstzwang schreiben 196
4. Hypothetischer Realismus 200
5. Flucht vor der Interpretation 204

VI. Jakob der Erzähler 208

A. Jakob Heym 209
1. Belogener Lügner 210
2. Die Logik der Lüge 213
3. Keine Helden 217
4. Die kranke Prinzessin 218
5. Konsequent lügen 221
6. Jakob gibt auf 222

B. Vom Lügen erzählen 224
1. Überzeugungen 225
2. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit 232
3. Freie Sicht 236
4. Schelmenroman 241
5. Gläubige Zuhörer 242

C. Jurek Becker 244
1. Sein Judentum 246
2. Schreiben in Not 248
3. Trauer um die Zensur 256
4. Lücke und Pointe 260

VII. Fazit 265

A. Erzähler und Erzählung 267

B. Dichtung und Welt 269

C. Epilog 272

VIII. Literaturverzeichnis 273

A. Thomas Mann 273
1. Literarische Texte 273
2. Essays 273
3. Biographische Quellen 273

B. Max Frisch 273
1. Literarische Texte 273
2. Essays 273
3. Biographische Quellen 274

C. Jurek Becker 274
1. Literarische Texte 274
2. Essays 274
3. Biographische Quellen 274

D. Literarische und philosophische Texte 275

E. Wörterbücher und Lexika 277

F. Sekundärliteratur 278

IX. Anhang 287

Wer die Menschen betrügen will, muß vor allen Dingen das Absurde plausibel machen.

Johann Wolfgang von Goethe: Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen

I. Unglaubliches zur Tatsache machen

Täuschung ist ein zentrales Motiv der Dichtung. Von seinem Beginn ist das Erzählen eng mit dem listigen Helden verbunden. Mit wechselnden Akzentuierungen und Bewertungen und in verschiedenen Formen zieht sich das Motiv der Täuschung durch die Geschichte der Literatur. Die Genres der Lügendichtung und des Schelmenromans belegen dies deutlich. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebten die Pikaros eine Renaissance, die in der Forschung als „Wiederkehr der Schelme" ansatzweise untersucht wurde.[1] Daß darüber hinaus eine Verwirrung von Wahrheit und Lüge, Wirklichkeit und Schein die Grundlage jeden Romans sei, behauptet der Philosoph Saint-Savin in Umberto Ecos Roman *Die Insel des vorigen Tages*: „Ich meine solche Mißverständnisse und Verwechslungen wie den irrtümlich angenommenen Tod einer Person, oder wenn eine Person anstelle einer anderen umgebracht worden ist; oder Mißverständnisse der Quantität, wie wenn eine Frau ihren Liebhaber für tot hält und einen anderen heiratet; oder solche der Qualität, wie wenn die Sinne sich täuschen oder wenn jemand begraben wird, der tot zu sein scheint, aber bloß unter dem Einfluß eines starken Schlafmittels steht; [...] Nicht zu reden von falschen Wurfgeschossen, fingierten Stimmen, nicht rechtzeitig angekommenen Briefen oder solchen, die an einem falschen Ort einer falschen Person zugestellt worden sind. Und das beliebteste, aber auch gängigste dieser Strategeme ist jenes, das die Verwechslung einer Person mit einer anderen durch einen Doppelgänger erklärt."[2] In Übereinstimmung mit dieser Position zeigt ein motivgeschichtlicher Überblick in den Kapiteln *Von Hermes zu Simplicius* und *Die Täuschung der Aufklärung* der vorliegenden Arbeit, daß Täuschung nicht ein Thema der Dichtung unter anderen ist, sondern ein überaus zentrales.

Daß die Dichter lügen, ist jedoch nicht wegen dieser Vorliebe für die Darstellung von Lug und Trug behauptet worden. Täuschung ist vielmehr als eine Textstrategie erkannt worden. Die Dichter lögen, hatte Platon behauptet, weil ihre Erzählungen keine Abbilder

---

[1] Willy Schumann: *Wiederkehr der Schelme*. In: PMLA, 81. Jg. (1966), H. 7, S. 467-474; Hans Mayer: *Felix Krull und Oskar Matzerath*. In: *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt a. M. 1969, S. 35-67; Albrecht Schöne: *Der Hochstapler und der Blechtrommler. Die Wiederkehr der Schelme*, Wuppertal 1974.
Zur Entlastung der Fußnoten werden die Quellen beim ersten Verweis mit Erscheinungsort und -datum zitiert, danach nur mit Autor und Titel. Die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis.

[2] Umberto Eco: *Die Insel des vorigen Tages. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber*, München 1997, S. 93 f.

der Wirklichkeit seien, sondern Erfindungen. Viel später sah Theodor Fontane den Sinn des Romans in einer spezifischen Wirkung auf die Leser: „Er soll uns [...] eine Geschichte erzählen, an die wir *glauben*. [...] er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen“[3] lassen. Wie Fontane blickt auch der Philosoph Hans Blumenberg auf die Wirkung der Dichtung, wenn er die gegensätzlichen Ansprüche an den modernen Roman 1969 wie folgt beschreibt: „Das Gebilde von Menschenhand soll weder als ‚nachgeahmte Natur' noch als ein ‚Stück Natur' vor uns stehen, aber es soll doch die Dignität des Natürlichen haben; es soll Werk des Menschen sein, aber nichts von der Zufälligkeit des Gewollten, von der Faktizität des bloßen Einfalls an sich haben. Es soll, um es so zu formulieren, Novität und Fossil zugleich sein.“[4] Wenn man Blumenberg in seiner Einschätzung folgt, dann sollen moderne Romane keine Nachahmung der Natur, sondern eine künstlerische Neuschöpfung sein, kein Bericht der Wirklichkeit, sondern die Erfindung einer Welt. Ihre Künstlichkeit soll die Kunst zugleich aber auch verbergen. Obgleich Kunstwerke nicht natürlich, sondern künstlich sind, obwohl sie ihren Ursprung in der Einbildung haben, sollen sie die Strukturen der Wirklichkeit imitieren. Die Dichtung verfolgt gegensätzliche Ziele: Sie ist doppeldeutig. Romane sollen zu sein scheinen, was sie nicht sind. Dichtung ist Täuschung.

Diese Bestimmungen übersehen die lange Tradition nicht-mimetischen, illusionsstörenden Erzählens[5], an die Jurek Becker und Max Frisch mit ihren Romanen anknüpfen. Während Thomas Mann seinen Helden die Authentizität seiner Lebensschreibung betonen läßt, ist das erklärte Ziel von Beckers Erzähler eine „ordentliche Geschichte“ und Frisch verlegt seinen Roman weitgehend ins Hypothetische. Becker und Frisch lassen expressis verbis nicht Wirklichkeit, sondern mögliche Geschichten erzählen. Diese „Preisgabe des Erzählten als Fiktion“[6] oder „overt fictionalization“[7] ist als das Kennzeichen eines eigenen Typs des modernen Romans angesehen worden. Vordergründig lassen diese Romane die Wirklichkeit links liegen: Sie spielen mit Möglichkeiten und können deshalb keine Täuschung sein. Oder doch?

Ambiguität ist eben schon als ein Kennzeichen der Dichtung angedeutet worden. Michail Bachtin spricht in diesem Zusammenhang in seiner Studie *Rabelais und seine Welt* von einer „Karnevalisierung der Literatur“[8]. Das „karnevalistischen Weltempfinden“[9] besteht

---

[3] Theodor Fontane: *Gustav Freytag*. *Die Ahnen II*. Sämtliche Werke XXI/1, München 1963, S. 239.
[4] Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans.* In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, München 1969, S. 25.
[5] Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen 1993, S. 2.
[6] Jürgen H. Petersen: *Die Preisgabe des Erzählten als Fiktion*. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, 34. Jg. (1984), H. 2, S. 112-119; Ders.: *Der deutsche Roman der Moderne*, Stuttgart 1991, S. 132-164.
[7] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, Oxford 1999, *S.* XII, 196.
[8] Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, Frankfurt a.M. 1990, S. 55.

für Bachtin in der Vereinigung der Gegensätze: „Wir sagten über die Eigenart der Struktur der Karnevalsgestalt, sie würde danach streben, beide Pole des Werdens oder beide Glieder einer Antithese zu umfassen und zu vereinigen: Geburt und Tod, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Lob und Schmähung, Bejahung und Verneinung, Tragik und Komik, wobei sich der obere Pol der Doppelgestalt im unteren Pol nach dem Prinzip der Figuren im Kartenspiel spiegelt. Man kann das so ausdrücken: die Gegensätze begegnen sich, blicken sich an, spiegeln einander, kennen und verstehen einander."[10] Im Karneval erschienen die Gegensätze als vereint, was nach den Prinzipien rationaler Welterkenntnis mit dem Satz vom zu vermeidenden Widerspruch und dem Dogma des ausgeschlossenen Dritten in der Wirklichkeit unmöglich ist. Die Gleichzeitigkeit des Widersprechenden habe die Literatur vom Karneval übernommen und damit neue Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen. „Die in die Sprache der Literatur übertragenen Formen des Karnevals wurden zu mächtigen Mitteln der künstlerischen Erschließung des Lebens. […] Viele wesentliche Seiten, genauer, Schichten des Lebens, überdies solche, die tiefer liegen, lassen sich nur mit Hilfe dieser Sprache finden und wiedergeben."[11] Unter der Karnevalisierung der Literatur versteht Bachtin, daß sie zu einem „Mischbereich von Realität und Spiel"[12] wird.

„Doppelsinnstruktur"[13] ist auch für Wolfgang Iser das zentrale Charakteristikum literarischen Fingierens: „Fingieren als Grenzüberschreitung"[14]. Wie Bachtin mit dem Karneval ein Motiv gefunden hat, das sowohl eine Quelle literarischer Formen als auch eine Veranschaulichung des Wesens der Dichtung sei, hat Iser nach Beispielen einer Selbstrepräsentation der Literatur gesucht. Diese Entsprechung von Thema und Form der Dichtung sieht Iser in der Bukolik, der Schäferdichtung der Renaissance, realisiert. „Vielleicht ist die Bukolik deshalb ein von der Geschichte privilegierter Diskurs, weil sie das Fingieren thematisiert und dadurch literarischer Fiktionalität zur Anschauung verholfen hat."[15] Die Bukolik stelle Grenzüberschreitungen dar: Die Helden bewegen sich in wechselnden Maskierungen zwischen einer Kunstwelt, einem idealen Arkadien, und einer politisch-historischen Welt. Nicht nur der Wechsel zwischen diesen Welten, auch die Maske sei ein Sinnbild literarischen Fingierens: „Sie ist Täuschung, sofern sie die Person verbirgt; sie ist Entschleierung, sofern sie durch die Bilder des Verbergens die

[9] Ebd., S. 61.
[10] Ebd., S. 83.
[11] Ebd., S. 61.
[12] Ebd., S. 48.
[13] Wolfgang Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Konstanz 1990, S. 14.
[14] Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M. 1991, S. 392.
[15] Ebd., S. 60.

Person als Mannigfaltigkeit ihrer Aspekte enthüllt. Sie ermöglicht den ek-statischen [sic!] Zustand der Person: gleichzeitig bei sich und außer sich zu sein. Das macht sie dann auch zum Paradigma der Fiktionalität, die sich hier wie anderwärts als Täuschung entblößt, doch nur um zu bekunden, daß durch sie alles Täuschen gleichzeitig ein Entdecken ist."[16] So ist das literarische Genre der Bukolik für Iser der Ort, an dem die Dichtung sich selbst thematisiert: Im Medium der Erzählung stelle sie dar, was sie ist.

Konzeptionell hat die vorliegende Arbeit Ähnlichkeiten mit den Studien von Bachtin und Iser, weil sie wie jene von der Mehrdeutigkeit der Dichtung ausgeht und mit dem Motiv der Täuschung ebenfalls ein Phänomen als Blickpunkt wählt, das in Grenzüberschreitungen zwischen Wirklichem und Möglichem, Wahrem und Erfundenem besteht. Insofern der Hochstapler wie im Karneval die Standesgrenzen überwindet und sich von Berufs wegen vielfältiger Masken bedient, sind in dieser Figur beide Motive vereinigt. Der Ansatz der vorliegenden Arbeit geht jedoch über die Studien von Bachtin und Iser hinaus. Viel mehr als der Karneval und die Maske sind nämlich Darstellungen der Inszenierung von Täuschungen Orte der Selbstdarstellung der Dichtung: Täuscher verwirren Schein und Sein, sie realisieren ihre Erfindungen. Ihr Leben findet an der Schnittstelle von Phantasie und Wirklichkeit statt. Wichtige Mittel dieser Täuschungskünstler sind Erzählungen und die Deutungsmacht für Zeichen. Täuschung heißt, falsche Interpretationen einer Erscheinung zu veranlassen. Durch die Darstellung der Tricks literarischer Betrüger werden die Listen der Erzähler sichtbar. Denn sie erzählen dort Figuren, die selbst Schöpfer neuer Welten sind. Im Erzählen von Täuschung macht sich die Epik selbst zum Thema, sie erzählt das Erzählen. Von Betrügern zu erzählen, ist deshalb die radikalste Form der Autorenpoetik.

In der vorliegenden Studie wird zuerst in einer Vorbemerkung Täuschung als Motiv und als Formelement der Dichtung beleuchtet. Es werden dramaturgische Gründe für das Interesse der Dichter an Hochstaplern, Lügnern und Betrügern gesucht. Zugleich soll die Auseinandersetzung mit der Inszenierung von Illusionen in der Literatur Antworten auf die literaturtheoretische Frage liefern, wie die Schriftsteller das Verhältnis von Schein und Sein, von Dichtung und Wirklichkeit denken. Im Hauptteil dieser Arbeit werden drei Romane untersucht, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen sind, die die Form der Ich-Erzählung haben und deren gemeinsames Thema Täuschungen sind. Obwohl sie in einem Zeitraum von nur 15 Jahren veröffentlicht wurden, haben die Autoren der Romane verschiedene biographische Hintergründe: Sie gehören verschiedenen

[16] Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 140.

Generationen an, haben in verschiedenen Ländern gelebt und stammen aus unterschiedlichen sozialen und kulturellen Verhältnissen. Thomas Mann ist 1875 als Sohn einer traditionsreichen Lübecker Kaufmannsfamilie geboren. Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* sind ein Lebenswerk ihres Autors: 1905 begonnen, hat Thomas Mann den Roman erst 1954 kurz vor seinem Tod in seinem fragmentarischen Zustand beendet. Max Frisch kam 1911 in der Schweiz zur Welt. Als er 1964 seinen Roman *Mein Name sei Gantenbein* veröffentlichte, war er bereits als Dramatiker und Romancier etabliert. *Gantenbein* ist ein Spätwerk, der dritte Band einer Trilogie, als die man die Romane *Stiller, Homo Faber* und *Mein Name sei Gantenbein* ansehen kann. Eine weitere Generation später ist Jurek Becker 1937 in Polen als Sohn jüdischer Eltern geboren. *Jakob der Lügner* ist das Roman-Debüt des Autors. Den Stoff hatte er zunächst als Drehbuch erarbeitet. Nicht nur die Lebensläufe der Autoren und die Entstehungsbedingungen der Romane sind verschieden, auch die Sujets der Romane sind sehr unterschiedlich: Thomas Manns Roman spielt in der vornehmen, gebildeten, reichen Welt des *Fin de siècle.* Die Stimmung ist leicht und humorvoll, der Held ein ewiger Gewinner. Statt von der mondänen, dekadenten Gesellschaft handelt der Roman *Jakob der Lügner* von einem polnischen Ghetto. Aber humorvoll ist auch diese Geschichte erzählt. Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* schließlich ist im Wirtschaftswunder-Nachkriegs-Europa angesiedelt. Die Figuren sind nicht an Leib und Leben bedroht und haben auch keine finanziellen Sorgen, ihre Nöte aber sind dennoch existentiell. Gemeinsam ist den drei Romanen neben der Form der Ich-Erzählung, daß sie von Betrügern handeln: Felix Krull ist nicht der Marquis, der er vorgibt zu sein. Theo Gantenbein spielt den Blinden, obwohl er sehen kann. Jakob Heym hat gar kein Radio. Die Nachrichten, die er im Ghetto verbreitet, erfindet er selbst.

In allen drei Romanen geht es um Figuren, für die Täuschung das einzige Mittel ist, um sich Freiheit zu erkämpfen: Felix Krull befreit sich aus den Zwängen seiner niederen Geburt, das Buch-Ich in Frischs Roman überwindet durch die Erfindung möglicher Biographien ein Leben in festen Rollen und die Tatsächlichkeit der Wirklichkeit, Gantenbein will den Zwang zur Eifersucht loswerden, Jakob Heym befreit das Ghetto von der Hoffnungslosigkeit und der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* macht sich frei vom Fluch seiner Vergangenheit. Die Romane führen Figuren vor, die aus einer gemeinsamen Überzeugung handeln: Felix Krull, Theo Gantenbein und Jakob Heym schaffen Wirklichkeit aus ihrer Phantasie, sie verwirklichen ihre Erfindungen. Sie wissen, daß nicht nur die Tatsachen Wirklichkeit sind, sondern auch die Lügen, an deren Wahrheit geglaubt wird. Die Mittel und Zwecke dieser Betrüger unterscheiden sich sehr. Es ist zu untersuchen, welche Logik den Lügen jeder Figur zugrunde liegt. Dort zeigen die Autoren ihre Poetik des Romans.

Es ist schwieriger, Gott zu lieben als an ihn zu glauben. Hingegen ist es für die Leute dieses Jahrhunderts schwieriger, an den Teufel zu glauben, als ihn zu lieben. Alle Welt dient ihm, und keiner glaubt an ihn. Höchste List des Teufels.

Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen,
Entwurf zu einem Vorwort

II. Täuschung und Methode

In der vorliegenden Arbeit wird Täuschung nicht als einfache Negation der Erkenntnis von Wirklichkeit aufgefaßt, sondern als ihrem Wesen nach zwielichtig, ambivalent, doppeldeutig. In Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Erscheinungsformen soll im folgenden eine Vorstellung von Täuschung entwickelt werden, die aus Einsicht in die Natur der Sache darauf verzichtet, die Wahrheit über Täuschung sagen zu wollen. Täuschung ist kein Irrtum, sondern das Resultat einer Einsicht.

A. Philosophie der Täuschung

Die geistesgeschichtliche Tradition des Abendlandes favorisiert die Begriffe Sein, Wahrheit, Wirklichkeit und Erkenntnis als positive Prinzipien. Die Wahrheit ist das göttliche Licht, der Schein hingegen das Dunkel, in dem der Teufel vermutet wird. Täuschung ist der Gegenspieler, ein Spiegelbild des Projekts der Aufklärung, aber damit auch sein Grund. Am Ende des 19. Jahrhunderts bilden die verstreuten Gedanken Friedrich Nietzsches einen Gegenpol zum traditionellen Glauben an die Wahrheit. Nietzsche schlägt die Wahrheit mit ihren eigenen Waffen, indem er sie selbst zur Täuschung erklärt: „die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind“[1]. In der Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt er: „und das Leben ist nun einmal nicht von der Moral ausgedacht: es *will* Täuschung, es *lebt* von der Täuschung...“[2] Nicht zum Prinzip der Erkenntnis erhebt Nietzsche die Täuschung, aber immerhin zum Grund des Lebens. Die Welt steht Kopf.

Während die Täuschung in der abendländischen Tradition als moralisch minderwertig galt, hat sie etwa in der chinesischen Kultur bis heute einen festen Ort, wie der Sinologe und Strategem-Forscher Harro von Senger in seinem Buch *Die Kunst der List* erklärt.[3] In der chinesischen Kultur habe man schon früh eingesehen, daß nur der nicht auf Täuschungsversuche hereinfalle, der sich jenseits von Gut und Böse mit List beschäftige.

---

[1] Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Werke *in drei Bänden* III, Darmstadt 1997, S. 314.
[2] Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*. Werke I, S. 438.
[3] Senger verwendet den Begriff des „Strategems“ anstelle von „List“ oder „Täuschungsmanöver“, weil dieser Begriff in der abendländischen Kultur moralisch neutral sei. Vgl. Harro von Senger: *Die Kunst der List*, München 2001, S. 17.

Aus einem alten chinesischen Katalog von 36 Täuschungstechniken hat Senger sieben Grundkategorien von Strategemen entwickelt. Er unterscheidet beispielsweise Simulations- und Dissimulationsstrategeme, durch die eine nicht vorhandene Wirklichkeit vorgespiegelt oder eine tatsächlich vorhandene Wirklichkeit verborgen werde.[4] Die bildhaften Namen der einzelnen Strategeme – beispielsweise: „Hinter dem Lächeln den Dolch verbergen“[5] – und die sie erläuternden Situationen haben ihren Ursprung im militärischen Bereich. Listigkeit ist Teil der Kriegsführung. Nicht für Offiziere, sondern für Manager bietet Senger sein Wissen um die chinesische Kunst der Täuschung gegenwärtig in Seminaren an.[6] Die listigen Heroen von heute erleben ihre Abenteuer auf den Kampfplätzen des Marktes.

Wortgeschichtlich hängt das Täuschen mit dem Tauschen zusammen. Beide Wörter haben ihre Wurzeln im mittelhochdeutschen Wort „tiuschen“.[7] Was im Falle einer Täuschung getauscht oder vertauscht wird, bestimmt die *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände* 1836 so: „**Täuschung**, der Zustand, in welchem wir das Wirkliche mit dem Nichtwirklichen verwechseln.“[8] Grimms *Deutsches Wörterbuch* weist in einem Band von 1935 außerdem darauf hin, daß das Wort „Täuschung“ eine aktive und eine passive Bedeutung habe: „das täuschen oder getäuschtwerden“[9]. Das Verb „täuschen“ wird nicht mit dem Begriff des Nichtwirklichen, sondern mit dem Begriff des Scheins erklärt: „*schein für wahres, für wirklichkeit nehmen machen (reflexiv nehmen), trügen, betrügen, hintergehn, überlisten*“[10]. Daß Täuschung nichts Gutes sei, wird durch die Reihe der Synonyme angedeutet. Lexikalische Definitionen bestimmen Täuschung als eine Verwirrung über die Frage, was wirklich ist und was nicht. Der Wirklichkeit kommt dabei die Rolle einer Richtschnur zu, die als Maßstab für die Entlarvung von Täuschungen dient.

Erkenntnis produziert Täuschung. René Descartes, Rationalist und Begründer der neuzeitlichen Vorstellung vom Subjekt, beginnt seine *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* in diesem Bewußtsein der Täuschung. Es mag auf den ersten Blick erstaunlich scheinen, daß die Philosophie die Erkennbarkeit der Wirklichkeit gerade in jenem historischen Augenblick grundsätzlicher als je zuvor in Zweifel zog, als die empirische Erkenntnis der Welt größte Fortschritte machte. Tatsächlich waren aber gerade diese

---

[4] Vgl. ebd., S. 90.
[5] Ebd., S. 60.
[6] Vgl. http://www.36strategeme.ch/aktuelles.htm [Stand: 29.4.2002].
[7] „tauschen“, „täuschen“. In: Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh und München 1991, S. 1266 f.
[8] „Täuschung“. In: Brockhaus: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)*, Bd. XI, Leipzig 1836, S. 82.
[9] „Täuschung“. In: Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. XXI, Sp. 214.
[10] „Täuschen“. Ebd., Sp. 211.

Fortschritte der Grund für Descartes' radikalen Zweifel, denn alte Gewißheiten wurden durch neue Erkenntnisse als Täuschungen entlarvt.

Descartes selbst beschäftigte sich mit der Optik. Die Kombination geschliffener Linsen erweiterte den Bereich des Sichtbaren ins Mikroskopische auf der einen, ins Teleskopische auf der anderen Seite. Wo das Auge früher bloß einen Wassertropfen wahrzunehmen in der Lage war, erschloß sich mit einem Blick durchs Mikroskop eine neue Welt. Wenn die Teleskope Sterne sichtbar machen, die vorher unsichtbar und schlicht nicht vorhanden waren, warum sollte nicht ein anderes Hilfsmittel dem menschlichen Wahrnehmungsapparat noch ganz andere Welten erschließen? Heute wissen wir wiederum, daß einige der Sterne, die wir gegenwärtig sehen, längst nicht mehr existieren. Die Täuschung geht also weiter. In der ersten seiner *Meditationes* schreibt Descartes: „Indessen – mögen uns auch die Sinne mit Bezug auf zu kleine und entfernte Gegenstände bisweilen täuschen, so gibt es doch am Ende sehr vieles andere, woran man gar nicht zweifeln kann, wenngleich es aus denselben Quellen geschöpft ist; so z.B. daß ich jetzt hier bin, daß ich, mit meinem Winterrock angetan, am Kamin sitze, daß ich dieses Papier mit den Händen betaste und ähnliches; vollends daß diese Hände selbst, daß überhaupt mein ganzer Körper da ist, wie könnte man mir das abstreiten?"[11] Das Offensichtliche zu bestreiten, wäre Wahnsinn, meint Descartes. Da er aber alles Zweifelhafte aus seinem Denken vertreiben will, um der Erkenntnis eine solide Basis zu geben, überlegt Descartes, ob er nicht das Opfer eines allmächtigen Täuschergottes sein könne, der ihm die Existenz einer Außenwelt sowie die Existenz in einem Körper nur vortäusche.

Auf der Suche nach Gewißheit und einem sicheren Fundament der Vernunft reißt Descartes das ganze Gebäude seiner bisherigen Auffassungen ein. Zuviel Falsches habe sich in sein Denken geschlichen. Sogar die Idee Gottes, die in der mittelalterlichen Philosophie als Bedingung der Möglichkeit einer Entsprechung von Denken und Gegenstand der Garant für die Möglichkeit der Wahrheit von Urteilen war, wird von Descartes möglichen Betrugs verdächtigt. „So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiß daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt; mich selbst will ich so ansehen, als hätte ich keine Hände, keine Augen, kein Fleisch, kein Blut,

[11] René Descartes: *Meditationen über die Grundlage der Philosophie. Auf Grund der Ausgaben von Artur Buchenau neu herausgegeben von Lüder Gäbe,* 1. Meditation, Hamburg 1993, S. 16.

überhaupt keine Sinne, sondern glaubte nur fälschlich das alles zu besitzen."[12] Descartes entfaltet die Vorstellung eines Täuschergottes, der konsequent jede Vorstellung manipuliert; eines Gottes, der Ideen eingibt von Dingen, die gar nicht so da sind, wie er sie dem Subjekt erscheinen läßt; der quasi einen frühneuzeitlichen Cyberspace erzeugt, in dem den Subjekten alles anders erscheint, als es wirklich ist.

Die Idee eines Täuschergottes verfolgt Descartes leider nicht sehr ernsthaft. Theoretisch ist der zweite Teil der *Meditationes* weit weniger überzeugend, weil Descartes den „Deus deceptor" am Ende schlicht – analog dem ontologischen Gottesbeweis – durch das Argument ausschließt, daß ein Attribut Gottes seine Güte sei. Und die Güte sei mit dem Willen zur Täuschung unvereinbar. Punkt. Zirkelschlüsse haben den Vorteil, daß sie immer wahr sind, aber den Nachteil, daß sie nichts beweisen als ihre eigene Gültigkeit unter der Bedingung ihrer Gültigkeit. Descartes' Argumentation muß auch als ein Zugeständnis an seine voraufgeklärte, von der Kirche dominierte Zeit gesehen werden. Wie so oft ist jedoch der Text schlauer als sein Autor zugibt, denn implizit triumphiert das idealistische Denken bei Descartes sogar über einen Täuschergott: Descartes schlägt eine Volte, die beweist, daß menschlicher Einfallsreichtum jedem Gott gewachsen ist. „Nun, wenn er mich täuscht, so ist es also unzweifelhaft, daß ich bin. Er täusche mich, so viel er kann, niemals wird er doch fertigbringen, daß ich nichts bin, solange ich denke, daß ich etwas sei."[13] In dem radikalen Zweifel findet Descartes sein sicheres Fundament und damit das Prinzip der neuzeitlichen Subjekt- und Erkenntnistheorie: die Selbstgewißheit des Denkens. Während der Antike die Wirklichkeit als der schlechthin gegebene Maßstab des Denkens galt, kehrt der radikale Zweifel des Descartes das Verhältnis von Subjekt und Objekten um:[14] Gewißheit kann das Denken allein in bezug auf sich selbst, auf das Denken haben. Am Beginn der neuzeitlichen Erkenntnis- und Subjekttheorie steht die Täuschung. Aus der Täuschung wird Gewißheit.

Gottfried Wilhelm Leibniz hat betont, daß Menschen zwar nicht endgültig wissen könnten, ob ihr Leben nur ein Traum sei oder ob sie statt in einer realen Welt in dem Spiegelkabinett eines Täuschergottes lebten. Allerdings hat Leibniz zugleich auf die praktische Irrelevanz dieser Frage hingewiesen, wenn die Täuschung kohärent ist. „Denn es ist, metaphysisch gesprochen, nicht unmöglich, daß es einen ebenso zusammen-

---

[12] Ebd., S. 19 f.
[13] Ebd., 2. Meditation, S. 21.
[14] Dem Wandel der erkenntnistheoretischen Prinzipien korrespondiert ein Wandel in der Begriffsgeschichte von „Subjekt" und „Objekt". Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Bedeutung dieser Begriffe ausgetauscht: Bis dahin wurde das „subjectum", das „hypokeimeon" als das Zugrundeliegende, als der substantielle Träger von Zuständen und Wirkungen verstanden, während man mit „objectum" oder „antikeimenon" das Gegenbild des Realen, den Eindruck der subjecta im Vorstellenden bezeichnete. (Vgl. Johannes Hoffmeister: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1955, S. 438 f. und S. 585)

hängenden und andauernden Traum geben könnte wie ein Menschenleben. Das ist aber eine Sache, die der Vernunft so entgegen gesetzt ist, wie es die Annahme eines Buches sein würde, das zufällig beim Durcheinanderwerfen der Drucklettern entstanden wäre. Vorausgesetzt, daß die Erscheinungen verknüpft sind, ist es übrigens auch wahr, daß es nichts ausmacht, ob man sie Träume oder keine Träume nennt, weil die Erfahrung zeigt, daß man sich in den Maßnahmen nicht täuscht, die man gegenüber den Erscheinungen ergreift, wenn man sie gemäß den Vernunftwahrheiten trifft."[15] Leibniz beantwortet die Befürchtung, daß womöglich nichts so ist wie es scheint, nicht mit der Widerlegung dieser These oder dem Beweis des Gegenteils. Er springt vielmehr argumentativ auf eine andere Ebene: Das Denken lege grundsätzlich seine eigenen Regeln – „nach Maßgabe der Vernunftwahrheiten" – an die Erscheinungen an. Ob diese Erscheinungen auf einem Traum oder auf der Wahrnehmung einer außermentalen Wirklichkeit beruhten, brauche uns nicht zu interessieren.

Das Prinzip dieser Argumentation ist einflußreich geworden durch den Idealismus Kants: Der Wahrnehmung der Welt seien die Kategorien des Verstandes vorausgesetzt. Das Subjekt nehme die Erscheinungen so wahr, wie es die Mittel des menschlichen Denkens zuließen. Kant unterstellt zwar eine vom Denken unabhängige Wirklichkeit als Ursache der Erscheinungen, über dieses An sich lasse sich jedoch grundsätzlich nicht urteilen. Damit kommt dem Begriff der Wirklichkeit in dieser Erkenntnistheorie eine ambivalente Funktion zu. Die Annahme, daß die Wirklichkeit eindeutig und nach Gesetzen verfaßt sei, ist einerseits die Voraussetzung ihrer Erkennbarkeit, ist also unter dem klangvollen Titel der „transzendentalen Einheit der Apperzeption"[16] jeder Erkenntnis vorausgesetzt. Die Erkennbarkeit dieser objektiven Wirklichkeit, die unabhängig von ihrem Gedachtwerden als Wesen der Erscheinungen existiert, hat Kant aber andererseits in Zweifel gezogen. In der idealistischen Erkenntnistheorie ist Wirklichkeit daher zwiespältig: Sie kann nur unter den Kategorien des Denkens erkannt werden. Was undenkbar ist, kann nicht gedacht werden. Erkenntnis ist dann aber nicht Abbildung, sondern Konstruktion von Wirklichkeit, weil die Formen dieser Erkenntnis die Formen des menschlichen Denkens selbst sind. Ob und inwiefern die gedanklichen Konstruktionen die wirklichen Dinge adäquat beschreiben, muß offen bleiben. In der Erkenntnis der Erscheinungen erkennt das Denken eigentlich nur sich selbst.

---

[15] Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, IV, 2, §14. Philosophische Schriften III/2, Darmstadt 1985, S. 273.
[16] Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 139, Werke II, S. 141.

In der Philosophie Kants triumphiert das Mögliche über das Wirkliche: Zum Beispiel sind die drei Stützen seiner Moralphilosophie – die Existenz Gottes, die Freiheit des Willens und die Unsterblichkeit der Seele – nicht beweisbar, weil sie nicht Gegenstand möglicher Erfahrung sind. Kant bezeichnet seine drei Postulate als „heuristische Fiktionen" oder „transzendentale Hypothesen", die als gültig anzunehmen sind, wenn die Bestimmung des Willens nach vernünftigen Prinzipien möglich sein soll. Indem „gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände"[17] konstitutiv sind für das Kantische System, leitet Kant zu einem philosophischen Fiktionalismus über, einer Schule, die unter dem Titel einer *Philosophie des Als-Ob* von Hans Vaihinger die Philosophie des 20. Jahrhunderts dominiert. „*Das Fiktive zu sein wird zum entscheidenden Definiens der Realität*."[18], resümiert Odo Marquard die Entwicklung. Das Authentische, die Wirklichkeit, das Sein, wird zu seinem Gegenteil, zur Fiktion. Die Wirklichkeit ist ein Kunstwerk.

Der Gedanke, daß jedes Subjekt sich seine eigene Wirklichkeit konstruiere, findet in der Schule des Radikalen Konstruktivismus seine gegenwärtige Gestalt und neurophysiologische Untermauerung. Mit seiner grundsätzlichen Annahme sieht sich der Konstruktivismus in einer erkenntniskritischen Traditionslinie, die von Demokrit bis zu George Berkeley reicht:[19] Die Wirklichkeit bestehe lediglich in dem Bild, das sich jeder Einzelne von ihr mache. *Esse est percipii.* Als Grund für diese Auffassung gilt die Einsicht des chilenischen Physiologen Humberto Maturana, daß das menschliche Denken überhaupt keinen Kontakt zur Außenwelt habe. „Eine wichtige Einsicht Maturanas besagt, daß lebende Systeme als selbstreferentielle geschlossene Systeme *informationsdicht* und *strukturdeterminiert* (autonom) sind. Sie haben keinen informationellen Input und Output; sie sind mit anderen Worten energetisch offen, aber informationell geschlossen. Das System erzeugt vielmehr selbst die Informationen, die es verarbeitet, im Prozeß der eigenen Kognitionen."[20] Der Konstruktivismus durchbricht das grundlegende Schema, das die Wirklichkeit, Kants *noumena*, auf die eine und das erkennende Subjekt auf die anderen Seite stellt.[21] Das Ziel des Denkens ist in der Perspektive des Radikalen Konstruktivismus entsprechend nicht die wahre Erkenntnis der Außenwelt, sondern es besteht darin, das Leben in dieser Welt zu ermöglichen. „Tatsächlich liefert der Radikale

---

[17] Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B799 f. Werke II, S. 653.
[18] Odo Marquard: *Kunst als Antifiktion*. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*, S. 50.
[19] Vgl. Ernst von Glasersfeld: *Konstruktion der Wirklichkeit.* In: Heinz Gumin, Armin Mohler (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus,* München 1985, S. 1 f.
[20] Siegfried J. Schmidt: *Der Radikale Konstruktivismus*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a. M. 1987, S. 24.
[21] Vgl. Ernst von Glasersfeld: *Konstruktion der Wirklichkeit,* S. 3.

Konstruktivismus keine Möglichkeit, in einem korrespondenztheoretischen Sinne zwischen Wahrheit oder Falschheit von Aussagen über »die Wirklichkeit« zu unterscheiden."[22] Ein objektiver Maßstab zur Entdeckung von Täuschungen kann eine so als subjektiv bestimmte Wirklichkeit nicht mehr sein.

Bei allen berechtigten Zweifeln an der Wirklichkeit der Wirklichkeit[23] hat allerdings auch heute noch ein Argument des Aristoteles eine hohe Plausibilität, das er in der *Metaphysik* den Skeptikern und Leugnern der unbedingten Gültigkeit des Satzes vom zu vermeidenden Widerspruch entgegengehalten hat. Gegen die auch heute wieder sehr verbreitete Ansicht, daß man alles so oder auch anders sehen könne und jeder seine eigene Meinung über die Welt habe, hatte Aristoteles die widerspenstige Wirklichkeit in die Debatte eingebracht: „Denn warum geht denn der Anhänger dieser Lehre nach Megara und bleibt nicht lieber in Ruhe, während er meint zu gehen? Warum stürzt er sich nicht gleich frühmorgens in einen Brunnen oder in einen Abgrund, wenn es sich eben trifft, sondern nimmt sich offenbar in acht, indem er also das Hineinstürzen nicht in gleicher Weise für nicht gut und für gut hält? Offenbar hält er das eine für besser, das andere nicht. Wo aber dies, so muß er notwendig auch annehmen, dies sei ein Mensch, jenes nicht, dies sei süß, jenes nicht."[24] Ob dieses Argument die Gültigkeit der logischen Prinzipien beweist, darf hier offen bleiben. Wir können aber von Aristoteles lernen, daß es eine materiale Wirklichkeit gibt, die ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit vom subjektiven Erkennen dadurch beweist, daß man sich hin und wieder den Schädel an ihr einschlägt.

B. Lügen

Die Lüge ist eine Täuschung mit sprachlichen Mitteln. Während Täuschung als Verwirrung über Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit bestimmt ist, wird die Lüge als Gegenteil der Wahrheit definiert. In Abhängigkeit vom jeweiligen Wahrheitsbegriff wird Lüge entweder als das Gegenteil einer objektiven Tatsache oder als das Gegenteil dessen angesehen, was der Sprecher aufrichtig für wahr hält. „Du sollst nicht falsch Zeugnis reden, wider deinen Nächsten."[25], haben die Autoren der Bibel im achten Gebot festgeschrieben. Daß dieses Gebot mit aller Konsequenz zu befolgen sei, daß auch die gutgemeinten Notlügen verboten sind, hat Immanuel Kant beteuert. In Auseinandersetzung mit dem französischen Philosophen Benjamin Constant legt der Gesinnungs-

[22] Siegfried J. Schmidt: *Der Radikale Konstruktivismus*, S. 41.
[23] Vgl. Paul Watzlawick: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, München 1977.
[24] Aristoteles: *Metaphysik. Übersetzt von Hermann Bonitz*, 1008b, Reinbek 1994, S. 112.
[25] 2. Mose 20, 16.

ethiker in seiner Schrift *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*[26] dar, daß das Gebot zur Wahrhaftigkeit gar nicht von den Umständen abhängen dürfe, sondern – wie jedes moralische Gesetz – allein aus Pflicht, aus Achtung der Menschheit befolgt werden müsse. Die Lüge sei unabhängig von ihren Wirkungen ein unmoralisches Verhalten, das nicht zum Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung tauge. Selbst wenn niemand zu Schaden komme, wenn die Lüge nicht nur dem Lügner, sondern gar allen nützen würde, tue die Unwahrheit der Menschenwürde Abbruch. Kant zieht mit großen Kalibern und Konsequenz gegen die Lüge zu Felde. Es gebe kein Recht, aus Menschenliebe zu lügen. Denn wenn alle lögen, funktionierte der bürgerliche Staat nicht mehr. Und das ist Kants größte Sorge.

Neben seiner idealistischen Moral führt Kant eine Geschichte als Beweis für seine Überzeugung an: Wir gewähren einem Freund Unterschlupf, weil ein anderer ihn mit Mordabsicht verfolgt. Ehrensache. Irgendwann klopft der Verfolger an unsere Tür und fragt, ob sich der Verfolgte in unser Haus geflüchtet hätte. Ja oder nein? Nicht die etwaige Drohung des Mordlustigen soll uns zur Antwort nötigen, meint Kant, auch nicht das Bedürfnis unserem Freund zu helfen, sondern allein das schlechthinnige Bedürfnis, die Wahrheit zu sagen. Ohne Rücksicht auf die Folgen. Denn, so Kant, wer lügt, sei für alles weitere verantwortlich. Zum Beispiel sagen wir: Nein, der Freund ist nicht hier. Der Mörder zieht ab, wir wähnen den Freund durch unsere Lüge gerettet. Aber leider hat unser Freund einen eigenen Kopf: Hilf dir selbst, dann hilft dir Gott. Unser Schützling hat sich aus dem Staub unseres Hauses gemacht, was wir im Moment unserer Lüge nicht wußten, und trifft nun unglücklicherweise auf der Straße mit dem Mörder zusammen. Der macht ihn kurzerhand tot. Wir wollten täuschen und sind nun selbst vorgeführt. Wir seien dann, sagt der Philosoph, für den Tod des Freundes verantwortlich zu machen. Denn unsere Lüge habe uns moralisch disqualifiziert. Aber nicht nur in moralischer Hinsicht haben wir falsch gehandelt, indem wir dem Freund durch die Lüge helfen wollten. Kant verschafft dem moralischen Fehler mit einer Fortsetzung des Beispiels auch lebenspraktische Plausibilität: Hätten wir die Wahrheit gesagt, überlegt Kant, dann hätte der Mörder seine Zeit damit vergeudet, sein Opfer in unserem Haus zu suchen. Der Freund wäre unbemerkt entkommen und hätte sich also durch unsere wahrhaftige Aussage in Sicherheit bringen können. Die Folgen einer Handlung, so könnte man Kant vereinfachen, sind nicht prospektiv zu erschließen, sie sind unvorhersehbar und deshalb kann und soll

[26] Immanuel Kant: *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*. Werke in sechs Bänden IV, Darmstadt 1983, S. 635-643.

man nicht mit ihnen rechnen. Wir können schließen, daß man im Hause Kant besser kein Asyl suchen sollte.

Schon 1835 war Kant nicht mehr *up to date*. Die *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie* empfahl den gebildeten Ständen einen anderen Begriff der Lüge: „Dieses sittliche Vergehen tritt daher ein, wo wir Das, was wir für wahrhaft erkannt haben, auszusprechen schuldig sind, und eine wahrhafte Erklärung von uns erwartet wird, wir dagegen in böser Absicht, d.h. um Andere zu täuschen, eine falsche Aussage thun. Es ist die Lüge also nicht schlechthin eine falsche Aussage."[27] In dieser Definition ist eine Aussage nur dann eine Lüge, wenn sie mit dem Vorsatz geschieht, andere zu beeinträchtigen, also zu betrügen. Belügen dürfen sich die gebildeten Stände – Höflichkeit ist eine Zier –, aber dabei dürfen sie keine bösen Zwecke verfolgen. Zur Abwendung böser Taten wird die Notlüge jederzeit gestattet. Jede Lüge ist eine Unwahrheit, aber nicht jede unwahre Aussage ist eine Lüge. Ob nun aber aus Not gelogen werden darf oder die Wahrhaftigkeit absoluten Vorzug genießt: Gemeinsam ist Kants Überlegungen und dem Eintrag im Lexikon, daß die Lüge als eine Abweichung von der Wahrheit gilt, die als ein fester, unbezweifelbarer und erkennbarer Maßstab der Rede unterstellt wird.

An Augustinus anknüpfend bestimmt noch die Linguistik des 20. Jahrhunderts die Lüge in Abgrenzung von der Wahrheit: „Augustin sah eine Lüge als gegeben an, wenn eine Täuschungsabsicht hinter dem Lügensatz steht. Die Linguistik sieht demgegenüber eine Lüge als gegeben an, wenn hinter dem (gesagten) Lügensatz ein (ungesagter) Wahrheitssatz steht, der von jenem kontradiktorisch, d.h. um das Assertionsmorphem ja/nein, abweicht."[28] Jedoch ist Wahrheit hier nicht mehr verstanden als eine unbedingte, objektive Größe. Nachdem im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Wahrheit im Kurs gefallen war, tat sich auch für die Bestimmung der Lüge ein Problem auf. Ein Satz wird seitdem nicht mehr dann als Lüge angesehen, wenn er der Wahrheit, sondern wenn er der tatsächlichen Überzeugung des Sprechers widerspricht. Paul Linke konstruiert dafür ein Beispiel, das demjenigen Kants in puncto Wahrscheinlichkeit in nichts nachsteht: Ein Zeuge in einem Mordprozeß ist von der Unschuld des Angeklagten überzeugt, will diesem aber – aus anderen, persönlichen Gründen etwa – schaden. Deshalb belastet er den Beschuldigten mit seiner Aussage wider besseren Glaubens. „Im weiteren Verlauf des Prozesses stellt sich jedoch heraus, daß jener Angeklagte dennoch der Mörder war. Unser famoser Zeuge hat

[27] „Lüge". In: Brockhaus: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)*, Bd. VI, Leipzig 1835, S. 761.
[28] Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966, S. 40.

also die Wahrheit gesagt. Hat er aber gelogen?“[29] Für Linke ist der Fall wie für jeden, „der über die normale Intelligenz verfügt“, ganz klar: Selbstverständlich habe der Zeuge gelogen, weil er entgegen seiner wahren Überzeugung ausgesagt hat. Lüge sei nicht eine Frage der Übereinstimmung mit einer objektiven Wahrheit, sondern mit einem subjektiven Fürwahrhalten. Mit Linkes Standpunkt ist der moralische Zweifelsfall durch Expertenurteil scheinbar gelöst. Jedoch verliert Linke durch die einseitige Lösung des Problems die Chance einer tieferen Einsicht in das Wesen der Lüge.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß es im Rahmen dieser Arbeit gerade nicht darum geht, in bezug auf Täuschungen Eindeutigkeit herzustellen, sondern die Ambivalenz, die Unentscheidbarkeit als das Wesen der Täuschung aufzudecken. Auch die Lüge, diese Täuschung mit sprachlichen Mitteln, hat jene Zwielichtigkeit an sich. Denn sogar die Wahrheit taugt als Mittel zur Lüge, wie folgende Anekdote erhellt: „Der Kapitän ist erbost über die Trunkenheit des Steuermanns und trägt ins Logbuch ein: *8.1.86: Der Steuermann ist heute betrunken.* Als der wieder nüchtern gewordene Steuermann diesen Eintrag liest, ärgert er sich und schreibt darunter: *8.1.86: Der Kapitän ist heute nicht betrunken.*“[30] Der Steuermann schreibt explizit nur über den heutigen Tag, an dem der Kapitän nicht betrunken ist und sagt damit die Wahrheit. Implizit aber verleitet seine Aussage zu der Annahme, daß der Schiffsführer mit Ausnahme des heutigen, an jedem anderen Tag betrunken war. Eben diese Täuschung über die Verhältnisse wird von dem listigen Steuermann bezweckt. Seine Täuschungsabsicht realisiert er aber nicht durch eine Lüge, sondern durch die Wahrheit.

C. Exkurs: Die Verliese des Vatikans

Daß sogar die Warnung vor Täuschung ein Mittel erfolgreicher Täuschung sein kann, führt der 1914 erschienene Roman *Die Verliese des Vatikans* von André Gide vor. Der Roman, der im Vorwort als „Sotie“, als Groteske oder Satire bezeichnet wird, zeigt außerdem, daß das Erzählen ein entscheidendes Werkzeug der Täuschung ist. Eine Betrügerbande mit dem Namen „Tausendfüßler“ verbreitet das Gerücht, daß der Papst das Opfer einer Verschwörung der Freimaurerloge geworden und in den Verliesen des Vatikans gefangen sei. An Stelle des rechtmäßigen Papstes habe ein Doppelgänger den Thron bestiegen, um den Papststuhl zu diskreditieren und die Christenheit ins Verderben zu führen. In der Verkleidung des Kanonikus von Virmontal besucht der Betrüger Protos gläubige, vermögende Persönlichkeiten, um eine Spende zur Rettung des Papstes zu

---

[29] Paul F. Linke: *Über Schein, Irrtum, Lüge und Täuschung*. In: Rugard Otto Gropp: *Festschrift für Ernst Bloch zum 70. Geburtstag*, Berlin 1955, S. 194.
[30] Günther Grewendorf, Fritz Hamm, Wolfgang Sternefeld: *Sprachliches Wissen*, Frankfurt a. M. 1987, S. 34.

erbitten. Protos spinnt seine Opfer derart in schöne Lügen ein, daß sie sich bei Bewegung in jedwede Richtung darin verfangen müssen. „Von den wenigen Auserwählten, die von dem abscheulichen Verbrechen Kenntnis bekommen haben, erwarten wir, Madame, absolute Diskretion und die genaue Befolgung der Anweisungen, die wir ihnen zu gegebener Zeit zukommen lassen werden. Ohne uns zu handeln hieße gegen uns handeln. Und abgesehen von der kirchlichen Mißbilligung, die – zwangsläufig – die Exkommunikation zur Folge hätte, würde jedes eigenmächtige Handeln ein formelles und kategorisches Dementi unserer Partei nach sich ziehen."[31] Außer vor dem Ausschluß aus der katholischen Kirche hat die hier angesprochene Comtesse de Baraglioul vor nichts mehr Angst, als daß an ihrer Stelle eine andere die Sache finanziert. Konkurrenz belebt auch das Geschäft der Betrüger.

Amédée Fleurissoire bekommt Wind von der Angelegenheit und will die gute Sache auf eigene Faust unterstützen. Einmal im Leben will der biedere Apotheker etwas Großes tun. Als Kreuzritter zieht er nach Rom, wo er von Protos abgefangen und in verschiedenen Verkleidungen an der Nase herumgeführt wird. Protos zeigt Fleurissoire eine Zeitungsnotiz, in der vor ihm selbst und seiner Bande gewarnt wird: *„Wir möchten alle Gläubigen dringend vor den Machenschaften falscher Geistlicher warnen, und besonders vor einem angeblichen Kanonikus, der sich als Beauftragter in geheimer Mission ausgibt und die Arglosigkeit seiner Opfer ausnutzt, um ihnen Geld zu entlocken, das einem KREUZZUG FÜR DIE BEFREIUNG DES PAPSTES zugute kommen soll. Allein der Titel der Unternehmung verrät deren ganzen Widersinn."*[32] Diese Nachricht wendet Protos zum Beweis der allgegenwärtigen Verschwörung und zum Beweis seiner eigenen Wahrhaftigkeit. „Trotz aller Vorsichtsmaßnahmen ist das Geheimnis durchgesickert; einige Hochstapler machen sich die Sache inzwischen zunutze, ziehen in den frommen französischen Departements von Familie zu Familie und sammeln im Namen des Kreuzzuges für sich Gelder, die von Rechts wegen uns zustehen."[33] Das ist für den armen Fleurissoire zu viel: „«Das heißt, daß man nicht mehr weiß, woran man sich halten soll», stöhnte Fleurissoire; «wo ich hinsehe lauern Gefahren.»"[34] Die Mittel, mit denen Protos seine Opfer fängt, seine erfundenen Geschichten, sind Spiegelbilder der Grundsätze und der Wünsche seiner Opfer: Was jemand zu glauben bereit ist, enthüllt seine Sehnsüchte.

---

[31] André Gide: *Die Verliese des Vatikans. Aus dem Französischen von Thomas Dobberkau*, München 1996, S. 93.
[32] Ebd., S. 152.
[33] Ebd.
[34] Ebd., S. 153.

D. Täuschung und Gesellschaft

Für Juristen, Soziologen und Psychologen[35] ist der Fall klar: Täuschung wird als abweichendes Verhalten angesehen, das bestraft, vermieden und zur Not mit erbbiologischen Maßnahmen ausgerottet gehört. Die Psychiatrie sieht die Ursachen von Betrug in der psychischen Dispositionen der Täter. Die Krankheit der Hochstapelei firmiert unter dem akademischen Namen der „narzißtischen Persönlichkeitsstörungen" oder auch der „Pseudologie", dem krankhaften Lügen. Hochstaplern wird von dieser Seite eine verzerrte Realitätswahrnehmung und ein gestörtes Verhältnis zur Wahrheit attestiert. „Einige unserer Schwindler zeichnen sich durch eine außerordentlich konkrete, ins Detail gehende und – man darf wohl sagen – realistische Form ihrer Phantasie aus. Sie sind imstande, ihren gutgläubigen Mitmenschen Situationen mit allen Einzelheiten so plastisch und farbig auszumalen, daß jeder glaubt, der Erzähler müsse wirklich ‚dabei' gewesen sein."[36] Man könnte meinen, daß Walter von Baeyer hier scherzhaft über Dichter realistischer Prosa spricht. Tatsächlich beschreibt der erbbiologisch orientierte Psychologe im Jahr 1935 verurteilte Schwindler und Lügner, deren gemeinsames Kennzeichen er in einer übersteigerten Phantasie sah. Vermutlich war es nicht Baeyers Absicht, den gesamten Realismus in der Kunst zu pathologisieren.

Juristen definieren wissentliche Täuschung als „das bewußte Vorspiegeln falscher bzw. das Entstellen oder Unterdrücken wahrer Tatsachen, durch welche Fehlvorstellungen über die Realität erregt bzw. unterhalten werden sollen."[37] Die Justiz verurteilt vor allem die Folgen von Hochstapelei: Sie interessiert sich für die Schädigung, die der Betrüger anderen durch Betrug, Urkundenfälschung, Amtsanmaßung oder unerlaubte Titelführung zufügt. Es ist zwar nicht so, daß der bürgerliche Rechtsverkehr konsequent auf Wahrhaftigkeit gegründet wäre, aber was zu weit geht, geht zu weit. Ohnehin gilt, daß kein Richter sich mühen wird, wo kein Kläger sein Recht fordert. Erst wenn sich jemand geschädigt fühlt, werden die Mühlen des Gesetzes in Gang gesetzt. Niemand kann seinen Liebespartner verklagen, weil der die Floskel „Ich liebe Dich!" gehaucht hat und doch selbst nicht daran glaubte. Hat der Beklagte jedoch seine Lüge nicht bloß aus Spaß oder Gewohnheit vorgebracht – das wäre juristisch akzeptabel und gehört wohl auch zum Alltag bürgerlicher Liebesbeziehungen –, sondern um den Partner zur Heirat oder zur Überschreibung seines Vermögens zu bewegen, dann nehmen sich Gerichte dieser

---

[35] Vgl. Stefan T. Siegel: *Der Hochstapler und seine Tat,* München 1975; Ralf Ottermann: *Soziologie des Betrugs*, Hamburg 2000; Walter von Baeyer: *Zur Genealogie psychopathischer Schwindler und Lügner*, Leipzig 1935; Friedrich Meinertz: *Der hochstaplerische Betrüger.* In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, 75. Jg. (1955), S. 147-172.

[36] Walter von Baeyer: *Zur Genealogie psychopathischer Schwindler und Lügner*, S. 10.

[37] Ralf Ottermann: *Soziologie des Betrugs*, S. 22.

arglistigen Täuschung an. Sofern das Opfer zuzugeben bereit ist, daß es abgesehen von seinem Geldvermögen wohl weniger unwiderstehlich ist, als es dem Heiratsschwindler gern glaubte.

Gegen die moralische Verdammung der Täuschung hat der Ich-Erzähler Joachim von und zu Witzleben in Joachim Zelters Roman *Die Würde des Lügens* ein gutes Argument in der Hand: „Im Namen der Lüge wurde noch kein Krieg erklärt. Im Namen der Lüge wurde noch kein Mensch verfolgt, gefoltert, gequält, getötet..."[38] Doch auch jenseits der Polemik ist es erstaunlich, daß die Vertreter der aufgezählten Fakultäten ganz eindeutig über Täuschung bescheid zu wissen vorgeben: Die Möglichkeit von Täuschung, die sie anerkennen, stellt schließlich jede Gewißheit in Frage, den Glauben an die zweifelsfreie Erkenntnis der Wirklichkeit. Die Enttäuschung einer Täuschung hat zudem die Janusköpfigkeit der Täuschung an sich, die hier als ihr Wesen entwickelt werden soll. Die Einsicht, sich getäuscht zu haben, vergrößert das Vertrauen in die eigene Fähigkeit, Täuschung zu erkennen. Zugleich beweist aber die Entdeckung einer Täuschung die vorangegangene Täuschung und daß man sich jederzeit täuschen kann. Und sie sollte deshalb den Zweifel nähren, wie man sich überhaupt sicher sein kann, daß man sich nicht gerade in der Enttarnung einer Täuschung täuscht.

E. Exkurs: Hoaxes

Daß Täuschung gerade mit Hilfe der Warnung vor Täuschung nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Wirklichkeit besonders gut funktioniert, soll ein Beispiel aus der Welt der Rechenmaschinen erhellen. Es gibt kleine Programme, die biologisierend als Viren bezeichnet werden. Vor diesen Viren haben Computernutzer Angst, weil sie Computersysteme „krank" machen, also beschädigen können. Je weniger ein Nutzer Fachmann ist, desto mehr Sorge hat er in der Regel. Weil er die Grenzen und Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung nicht einzuschätzen weiß, traut er auch den Computerviren alles zu. Wenn ein neuer Virus sein Wesen treibt, veröffentlichen die Hersteller von Anti-Viren-Software – die ihrerseits von den Viren leben – Warnungen. Um sich gegenseitig zu helfen und weil es nichts kostet, leiten viele Nutzer solche Warnungen per Email an alle ihre Freunde weiter. Die Struktur dieser gutgemeinten Nachrichten ist oft sehr ähnlich: Wenn Sie folgende Datei auf Ihrem Rechner finden, dann ist das ein Virus, der macht Ihnen Probleme, also löschen sie schnell die Datei.

Ganz besonders schlaue Programmierer lassen ihre Viren nun gar nicht mehr auf die Computer los, wo sie eventuell von Anti-Viren-Software entdeckt und entfernt werden

[38] Joachim Zelter: *Die Würde des Lügens*, Stuttgart 2000, S. 16.

könnten. Die Nutzer selbst werden mit dem Computervirus infiziert. Die beschriebene Situation ausnutzend geht das sehr einfach: mit einer falschen Virus-Warnung, einem Hoax.[39] Unter den kryptischen Namen „SULFNBK.EXE“ und „JDBGMGR.EXE“ sind solche Hoaxes im Jahr 2002 verbreitet worden. In der angeblichen Virus-Warnung wurden die Nutzer aufgefordert, Dateien zu suchen, die auf jedem Rechner vorhanden sind – weil sie keine Viren, sondern Systemdateien sind. Der Nutzer wurde aufgefordert, diese Dateien zu löschen. Weil man die Warnung in der Regel von einem Bekannten bekommt, wirkt sie zuverlässig. In dem Glauben, den Computer zu retten, beschädigt der Nutzer das System. Durch ihre Angst vor einem Virus lösen die Nutzer die Krankheit also selber aus. Die renommierte Fachzeitschrift *c't* erklärt den Sachverhalt so: „Die Datei ist mit einem kleinen, niedlichen Teddybären als Icon ausgestattet – das erregt bei den meisten Nutzern neben dem beliebig erscheinendem Namen natürlich zusätzlichen Verdacht. In der Hoax-Mail heißt es, der Virus würde erst nach 14 Tagen ‚das System beschädigen' und könne von Antivirus-Programmen nicht gefunden werden – wen wundert's, schließlich handelt es sich gar nicht um einen Virus.“[40] Dem Rat dieser Fachleute folgend habe ich also die Virus-Datei, vor der mich die Nachricht eines Freundes gewarnt hatte, nicht gelöscht. Zwei Wochen später war mein Rechner kaputt.

F. Originalität

Wie die Lüge scheint auch die Kunstfälschung ein ganz simpler Fall von Täuschung zu sein: Es gibt das Original, beispielsweise eines Gemäldes, daneben gibt es eine Kopie, die ebenfalls den Anschein erweckt und mit dem Anspruch auftritt, selbst das Original zu sein. Im Grunde, so mag man denken, wird sich diese Form der Täuschung mit kleinerem oder größerem Aufwand aufdecken lassen. Nur wenige Fälscher sind jedoch so naiv, ein berühmtes Gemälde, etwa die *Mona Lisa*, zu malen und zum Preis des Originals auf dem Kunstmarkt anzubieten. Selbst viele Laien wissen, daß das Portrait Leonardo da Vincis mit dem vielsagenden Lächeln sicher im Louvre verwahrt ist. Der standesbewußte Kunstfälscher Eric Hebborn hat in seinem Lehrbuch stolz seine Methoden dargestellt: Er habe nicht zu einem Fälschungsvorhaben das Material, sondern umgekehrt zu einem vorhandenen Material das geeignete Motiv gesucht.[41] Wenn auf diese Weise das Papier oder die Leinwand das richtige Alter haben, kommen technische Verfahren zur Aufdeckung von Fälschungen an ihre Grenzen. Da es jedoch schwierig wäre, für ein neues

---

[39] Vgl. Frank Ziemann: *Hoax-Info Service. Über Computer-Viren, die keine sind (sog. „Hoaxes“) und andere Falschmeldungen und Gerüchte.* http://www.tu-berlin.de/www/software/hoax.shtml [Stand: 9.4.2003].
[40] *Vorsicht vor neuem Hoax mit JDBGMGR.EXE*. http://www.heise.de/bin/nt.print/newsticker/data/pab-08.05.02-000/?id=45d33421&todo=mail [Stand: 08.05.2002].
[41] Vgl. Eric Hebborn: *Der Kunstfälscher. Aus dem Englischen übersetzt von Dieter Kuhaupt*, Köln 1999, S. 40.

Motiv eines alten Meisters die Anerkennung als Original zu erwirken, nutzen Fälscher die Autorität eines Originals zugleich als Tarnung und Beglaubigung ihrer Nachschöpfung. Eine undeutliche Zeichnung, eine Skizze auf vergilbtem Papier, die in groben Umrissen den Aufbau eines als echt anerkannten Gemäldes wiedergibt, wird unter den richtigen Umständen als Studie oder Vorarbeit für eben jenes Original anerkannt. Erfolgreiche Fälscher malen nicht ab, sondern sie schaffen neu.

Manchmal kann mit Hilfe avancierter technischer Analyseverfahren festgestellt werden, daß eine angeblich antike Büste aus dem 18. Jahrhundert stammt. Oder daß ein Bild nicht vom berühmten Meister, sondern von einem unbekannten Schüler gemalt wurde. Was aber heißt das für das in Frage stehende Kunstwerk? Mißt man sein Versprechen an der Realität, ist das Werk eine Fälschung: Es genügt nicht seinem (oder seines Besitzers) Anspruch. Der Kopie eines antiken Vorbildes aus dem 18. Jahrhundert kann aber als Kopie durchaus ein eigener ästhetischer Wert zuerkannt werden. Die ehemalige Kopie avanciert zum Original.[42] „Nun, so denken Sie sich ein goldenes Zehnfrankenstück, das falsch wäre. In Wirklichkeit ist es nur zwei Sous wert. Aber solange man nicht merkt, daß es gefälscht ist, wird es überall für zehn Franken angenommen werden."[43], formuliert Edouard in André Gides Roman *Die Falschmünzer*. Es ist also zuletzt eine Frage der Übereinkunft, was als Original gilt und was als Fälschung. Und solche Übereinkunft ist eine Frage von Definitionsmacht und institutioneller Glaubwürdigkeit.

An der Einschätzung von Fälschung und Original sind mindestens drei Parteien beteiligt, die je eigene Interessen verfolgen: Fälscher, Gutachter und Abnehmer. Ein Fall der jüngeren Vergangenheit soll veranschaulichen, daß die widerstreitenden Interessen der Beteiligten dafür sorgen, daß die Debatten über Fälschungen wegen des zugrundeliegenden Interessengefüges selbst einer Täuschung gleichkommen. Im April 2001 war im Magazin der Süddeutschen Zeitung ein Beitrag mit dem Titel *Fälschung? Original?* zu lesen, der eine Pointe bereits im Untertitel enthält: „Ein hochrangiger Mitarbeiter des Getty-Museums entdeckt in der grafischen Sammlung mutmaßliche Fälschungen. Hat das Museum die Grafiken entfernt? Nein. Es hat den Mitarbeiter entfernt."[44] Kurz nach seinem Amtsantritt als Kurator der graphischen Sammlung vermutete Nicholas Turner in der Sammlung einige Fälschungen. Kleine Hinweise – ungelenke Schraffuren, Ähnlichkeiten mit anderen Bildern, fehlender Ausdruck und auch röntgentechnische Untersuchungen – verdichteten sich zu großen Zweifeln: Turner kam zu der Auffassung, daß einige Blätter

---

[42] Mark Jones, Paul Craddock, Nicolas Barker (Hrsg.): *Fake?* Los Angeles 1990, S. 29 f.
[43] André Gide: *Die Falschmünzer. Aus dem Französischen von Ferdinand Hardekopf*, 2. III, Zürich 1947, S. 211.
[44] Peter Landesman: *Fälschung? Original?* In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 20.4.2001, S. 15.

von Raffael, Fra Bartolomeo und Pontormo im Getty-Museum aus der Werkstatt des Fälschers Eric Hebborn stammen. Schon in dieser Konstellation liegt Ehre für beide Seiten: Ob die Blätter wirklich Fälschungen sind oder nicht: Hebborn, von dem „niemand weiß, ob er als Fälscher von Bildern oder von Geschichten begabter gewesen ist“[45], kann sich rühmen, daß seine Fälschungen zuerst nicht einmal von den anerkannten Experten des Getty-Museums erkannt worden waren. Das ist eine Bestätigung seiner Fähigkeiten als Täuscher. Und der Kurator Turner macht sich einen Namen damit, daß er die *fakes* enttarnt hat, die sein Vorgänger George Goldner gekauft und aufgehängt hatte. Das ist eine Bestätigung seiner Fähigkeiten als Enttäuscher. Doch der Ruhm für Fälscher und Kurator bedeutet Schmach für das Museum. Man einigte sich außergerichtlich: Gegen eine Abfindung räumte Turner seinen Posten. Klammheimlich sind aber dennoch die angezweifelten Bilder von ihren Plätzen in der Ausstellung verschwunden.

Nach einer sehr schlichten Definition ist zumindest das Kunst, was in Museen präsentiert wird. Seitdem das Ready-made gewöhnliche Alltagsgegenstände und Massenprodukte in den Rang von Kunstwerken erhob, Joseph Beuys jeden Menschen zum Künstler erklärte und Arthur C. Danto schloß, daß alles Kunstwerk sei, was als Kunst anerkannt werde, entscheidet die Präsentation im Museum über den Wert der Kunst. Ein einfallsreiches Pärchen hat daraus die Konsequenzen gezogen: Die beiden haben ein Bild gemalt, haben es mit dem Titel *Wirbelwind der Liebe* sowie dem Hinweis „Schenkung von Annika Barbangos an das Salomon R. Guggenheim-Museum in New York“ versehen und das Gemälde heimlich im Guggenheim-Museum in der spanischen Hafenstadt Bilbao aufgehängt. Dort hing es zweieinhalb Stunden. Um reich und berühmt zu werden, muß man keine Bilder stehlen oder kopieren; es genügt, sie in ein Museum zu schmuggeln.[46] So wie der Ruf eines Museums aus dem Ruhm seiner Werke resultiert, ist es umgekehrt ein Adelstitel für künstlerische Arbeiten, wenn sie in einem Museum ausgestellt werden. Museen bürgen mit der Präsentation eines Kunstwerks sowohl für seine künstlerischen Wert, wie für seine Echtheit. „Akribische Präsentation, erschöpfende Kommentierung, gedämpfte Beleuchtung und ausgefeilte Sicherheitstechnik suggerieren eine institutionelle Autorität, die den Anspruch der Unfehlbarkeit erhebt.“[47] Teil dieser Inszenierung von Originalität ist es auch, daß die Ankündigung großer Kunstschauen in der Öffentlichkeit heutzutage mit der Nennung der astronomischen Versicherungssummen verbunden ist,

---

[45] „Eric Hebborn“. In: Werner Fuld: *Das Lexikon der Fälschungen*, Frankfurt a. M. 1999, S. 104.
[46] Vgl. *Kunst kommt von Kennen.* In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 31, 7.2.2003, S. 13; *Guggenheim-Museum bekam unfreiwillige Schenkung.* In: Netzeitung.de, http://www.netzeitung.de/servlets/page?section=3&item=225777 [Stand: 6.2.2003]; *Guggenheim-Museum geleimt: Pärchen hängte eigenes Bild auf.* In: NGZ-Online, http://www.ngz-online.de/news/kultur/2003-0207/guggenheim.html [Stand: 7.2.2003].
[47] Peter Landesman: *Fälschung? Original?*, S. 17

die für die unbezahlbaren Werke dennoch vereinbart worden sind. Der Rahmen – ein großes Museum, Sicherheitsanlagen, Aufseher an jeder Ecke, Fotografieverbot – suggerieren die Echtheit und Originalität der Ausstellungsstücke. An die Stelle des künstlerischen Wertes ist eine Versicherungssumme getreten.

G. Exkurs: Fälschungen

In der ersten Ekloge von Giambattista Basiles *Pentamerone* wird ein Werkzeug gepriesen, das Fälschungen zweifelsfrei zu entlarven vermag. Iacovuccio hat einen Zaubertopf, der die Dinge so zeigt, wie sie sind: „Was von vorn und von außen / ein kostbares Ding scheint, / das sieht nur so aus, / blendet die Leute, / ist nichts als Betrug. / Geh nicht nach der Haut, / geh nicht nach dem Fell, / mach ein Loch und dring ein; / wer im Tiefen nicht fischen mag, / bleibt ein großer Tölpel auf Erden! / Nimm den Tiegel da, so kannst du sehen, / ob die Sache trüb ist oder sauber, / feines Baumöl oder fauler Zauber!“[48] Die Wahrheit findet sich nicht an der Oberfläche. Es braucht aber nicht immer einen Zaubertopf, um Wesentliches zu entdecken.

In der Erzählung *Fälschungen* von Hermann Kasack aus dem Jahr 1953 wird die Originalität des Originalen ad absurdum geführt. Clemens Sandberg, Teilhaber eines Sägewerks, sammelt mit Leidenschaft Kunstwerke aus Holz. An dem Material fasziniert ihn die Vergänglichkeit. Er sammelt die Stücke aus aller Welt, um sie vor dem Verfall zu bewahren. Darüber zerfällt seine Ehe. Sandbergs Autorität in Fragen von Originalität und Fälschung macht ihn unbeliebt bei Kunsthändlern und bei den studierten Experten der Feuilletons, denn sein Wort verändert unmittelbar den Preis eines Stücks. Sein Ruf als Fachmann wird angegriffen durch den Vorwurf, daß herausragende Stücke seiner eigenen Sammlung Fälschungen seien. Und tatsächlich stammt eine angeblich gotische Truhe vollständig aus der Hand des verstorbenen Restaurators Lukas, der für Sandberg gearbeitet hatte. In einem Brief erklärt der Künstler sein Tun so: „Jedes Kunstwerk, auch das realistische, ruft eine Illusion hervor, oder besser: es stellt eine Illusion dar. Sollte diese nicht erhalten bleiben, auch wenn sich ergibt, daß sie von einem andern geschaffen wurde, als wir bisher annahmen? Was ändert sich für den Betrachter, wenn die Truhe nicht von einem unbekannten Meister des fünfzehnten Jahrhunderts stammt, sondern von einem nachschaffenden Geist der Gegenwart? Ich gehe genauso anonym in das Werk ein wie die meisten Künstler vor mir. Nicht die Person ist entscheidend, sondern das Werk. Nicht der Name, sondern der vollendete Ausdruck des Geschaffenen.“[49] Der Restaurator

---

[48] Giambattista Basile: *Das Pentamerone. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/36 vollständig und neu übersetzt und erläutert*, München 2000, S. 108 f.
[49] Hermann Kasack: *Fälschungen*, Frankfurt a. M. 1975, S. 153.

und Fälschungskünstler Lukas fordert dazu auf, die Begeisterung für die Aura des Originalen und den Künstler-Kult durch die Betrachtung der Schönheit eines Werks zu ersetzen.

Als Clemens Sandberg das Opfer einer Intrige wird, verhilft er dieser Auffassung des Restaurators zu Ansehen, indem er den Widersinn der Gier nach Echtheit vorführt. Als die Fälschung der Truhe öffentlich gemacht wird, wird Sandberg verhöhnt und gemieden. Im Showdown der Erzählung inszeniert er seine Rehabilitierung und seinen Abschied von der Sammelleidenschaft, die er retrospektiv als Lebenslüge erkennt. In seinem Landhaus veranstaltet er ein Treffen aller bedeutenden Sammler, Kritiker und Händler. Er hat ein Spiel vorbereitet: Von einigen herausragenden Stücken seiner Sammlung hat er Kopien anfertigen lassen. Paarweise – Original und Fälschung – stellt er sie dem lautesten Kritiker Böhling zur Begutachtung und Einschätzung vor. Dessen Urteil wird sofort mit Hilfe verschlossener Umschläge überprüft. Beim ersten Stück hat der Kritiker das Original erkannt, die Kopie wirft Sandberg sogleich vor aller Augen ins Feuer. Beim zweiten und dritten Stück irrt sich der Kritiker Böhling. Unter allgemeiner Bestürzung wirft Clemens nun die Originale ins Feuer. Als echt soll nur das fortbestehen, was der Kritiker dafür hält. Er ist in dieser Erzählung der Tiegel, der aber die Wahrheit nicht kennt, sondern sie definiert.

H. Täuschung als Mittel der Erkenntnis

Gerade die Augen genießen in der abendländischen Kultur ein hohes Vertrauen in ihre Abbildungsleistung. Es ist eine Eigenheit der naiven Sinnlichkeit, daß sie für real nimmt, was ihr erscheint: „die Wahrnehmung suggeriert die Wirklichkeit des Wahrgenommenen.“[50] Der Ausruf „Ich habe es doch mit eigenen Augen gesehen!“ soll überzeugen, und verrät oft lediglich, daß dem Sprecher kein besseres Argument einfällt. Tatsächlich erweist sich die Wirklichkeit oft als komplexer, als die Wahrnehmung suggeriert. Daß nicht einmal auf die eigenen Augen Verlaß ist, die als wichtigstes Sinnesorgan gelten und Ursprung vieler Metaphern über Erkenntnis und Aufklärung in der abendländischen Kultur sind, beweist eine Vielzahl von Sinnestäuschungen. Sinnestäuschungen haben außerdem den Vorteil, daß sie von moralischer Abwertung ausgeschlossen sind. Sie haben ihren Grund nicht in einem bewußt täuschenden Subjekt. Sinnestäuschungen eignen sich deshalb besonders gut als Beispiel dafür, wie Täuschung im Zusammenhang dieser Arbeit verstanden wird.

---

[50] Paul F. Linke: *Über Schein, Irrtum, Lüge und Täuschung*, S. 188.

Die Wahrnehmung einer Sache basiert auf der Vergleichung verschiedener Sinneseindrücke. Die Sinne können jedoch untereinander in Widerstreit über das Bild geraten, das sie von der äußeren Welt haben. Zwei Linien erscheinen den Augen als ungleich lang, wenn sie an beiden Enden Pfeilspitzen haben, die im einen Fall nach innen, im anderen nach außen weisen.[51] Das Auge ist sich bei diesem Eindruck keiner Täuschung bewußt. Die Messung der unterschiedlich lang erscheinenden Linien zeigt jedoch, was die Augen nicht glauben wollen: daß die Linien nämlich die gleiche Länge in Zentimetern haben. Erst dieser Widerspruch der beiden Erkenntnisquellen bringt das Denken überhaupt auf die Spur einer Täuschung. Per Konvention ist entschieden, daß der Messung mit dem Lineal Recht gegeben wird und nicht dem Eindruck der Augen. Wenn ein gerader Stock schräg ins Wasser eingetaucht wird, sehen ihn die Augen geknickt, obwohl er den Händen weiterhin gerade erscheint. Der Widerspruch von Hand und Auge verlangt nach einer Erklärung, die mit der unterschiedlichen Lichtbrechung von Wasser und Luft erbracht worden ist. Diese Erkenntnis verändert aber nicht die Wahrnehmung: Die Aufklärung des Widerspruchs führt nicht dazu, daß das Auge den Stock den Vorgaben der Hand und der Erfahrung gemäß als gerade sehen würde. Und umgekehrt fühlen die Hände nicht plötzlich einen Knick, der vorher nicht da war. Täuschung wird da interessant, wo sie nicht bloß ein Irrtum ist: In den beschriebenen Fällen liegt der Grund für Täuschung im Widerspruch zweier Maßstäbe. Täuschung heißt hier, daß der Widerspruch nicht dadurch zu beseitigen ist, daß eine der widersprechenden Ansichten für falsch oder die Sinnesorgane für mangelhaft erklärt werden. Der Widerspruch hat Bestand. Der Schein ist objektiv.

Die Auseinandersetzung mit Täuschung ist oft eine Quelle der Erkenntnis, wie am Beispiel Descartes' aufgezeigt wurde. Das gilt ebenso für die Naturwissenschaft unserer Tage: Beispielsweise sieht der Biologe Johannes Zanker *Illusionen als Schlüssel zur Wirklichkeit*. Zanker meint, daß die Erklärung optischer Täuschungen ein Schlüssel zum Verständnis der Arbeitsweise des Gehirns sein könne. Denn optische Täuschungen sind keine Irrtümer, kein Mangel, keine Fehlleistungen. Sie treten nicht zufällig und bei einzelnen Menschen auf, sie gehören zur Wahrnehmung. Deshalb müsse, so Zanker, ein Modell, das die Funktionsweise der Informationsverarbeitung im Gehirn zu erklären beansprucht, „nicht nur die Wahrnehmungsleistungen erklären, sondern auch die Täu-

[51] Anhang: Abb. 1 (Müller-Lyer-Illusion), S. 287.

schungen vorhersagen können."[52] Täuschungen sind bei dieser Idee paradoxerweise das Kriterium der Wahrheit.

I. Exkurs: Zwei-Bisse-Taktik

Der Roman *Die rote Couch* von Irvin D. Yalom aus dem Jahr 1996 erzählt von dem Psychoanalytiker Marshall Streider, der das Berufsethos seiner Zunft penibel beachtet. Sobald einem Kollegen gerüchtweise der Vorwurf gemacht wird, die Standesregeln zu verletzen, indem er etwa andere als therapeutische Kontakte zu seinen Klienten aufnimmt, ist Streider der lauteste Ankläger. Dadurch profiliert er sich bei seinen Kollegen und macht im Berufsverband Karriere. Kurzfristig nimmt er den reichen Peter Maconda in Therapie. Der Finanzmakler ist Streider für die erhaltene psychologische Unterstützung derart dankbar, daß er ihm anbietet, mit Hilfe seiner intimen Kenntnis der Märkte ein lukratives Geldgeschäft für Streider abzuwickeln. Streider überwindet seine Bedenken, die sich auf die Regeln seines Berufes wie auf Geschäfte mit angegkündigten siebenhundert Prozent Gewinn beziehen, und gibt Maconda eine bedeutende Summe. Maconda verschwindet mit dem Geld.

Irgendwann zieht Streider eine Anwältin hinzu, die ihm die Arbeitsweise von Betrügern so erklärt: „Er sorgt immer dafür, sein Opfer in etwas einzubinden, das dem Opfer den Eindruck vermittelt, selbst *ebenfalls* in eine leicht unehrenhafte Angelegenheit verwickelt zu sein. Auf diese Weise wird das Opfer – wie soll ich es ausdrücken?– beinahe zum Mitverschwörer. Es erlebt dadurch eine bestimmte Veränderung seiner Denkweise; es gerät in einen Zustand, in dem es seine übliche Vorsicht und Urteilskraft fallen läßt. Überdies ist das Opfer, da es sich zumindest am Rande als Mitverschwörer fühlt, abgeneigt, Informationen von verläßlichen finanziellen Ratgebern einzuholen, die es normalerweise vielleicht hinzuziehen würde. Und aus demselben Grund ist das Opfer nach dem Betrug abgeneigt, die Sache strafrechtlich verfolgen zu lassen."[53] Streider beschließt, sich an Maconda zu rächen. „*Ich will diesen Bastard hängen sehen, und wenn ich den Rest meines Lebens dafür brauche!*"[54] Er gibt eine Zeitungsanzeige auf, um Kollegen vor dem Trick des Betrügers zu warnen und um andere Geschädigte als Bundesgenossen für den Rachefeldzug zu finden. Ein Kollege aus New York meldet sich, der gerade die nahezu gleiche Geschichte erlebt. Die Therapeuten beschließen, Maconda aufs Kreuz zu legen, indem sie

---

[52] Johannes M. Zanker: *Illusionen als Schlüssel zur Wirklichkeit*. In: Naturwissenschaftliche Rundschau, 47. Jg. (1994), H. 8, S. 295.
[53] Irvin D. Yalom: *Die rote Couch. Aus dem Amerikanischen von Michaela Link*, München 1998, S. 465 f.
[54] Ebd., S. 506.

ihn auf frischer Tat überführen. Da der Kollege das Risiko scheut und selber ohnehin noch nicht geschädigt ist, steuert Streider den Großteil des finanziellen Köders bei.

Als Streider in New York eintrifft, muß er feststellen, daß es den Kollegen gar nicht gibt. Ein echter Detective klärt Streider über das Geschehene auf: „»Das ist die Zwei-Bisse-Nummer. Berühmte Geschichte. Ich habe unzählige Male davon gehört, bin aber nie selbst damit in Berührung gekommen. Man muß unheimlich gut sein, um diese Nummer abzuziehen. Und ein ganz besonderes Opfer finden: klug, stolz... und dann *beißt man es zweimal*... Beim ersten Mal kriegt er seinen Mann durch Habgier an den Haken... beim zweiten Mal kriegt er ihn mit Rache.«“[55] Wie in der antiken Vorstellung des Schicksals, das sich in der Tragödie auch dadurch erfüllt, daß man ihm zu entgehen versucht, können auch Täuschungen gut funktionieren, wenn das Opfer besonders auf der Hut zu sein meint. Die Angst, getäuscht zu werden, kanalisiert die Aufmerksamkeit. Der Täter muß nur auf einen anderen, unverdächtigen Kampfplatz wechseln.

J. Bilder der Wirklichkeit

Plinius der Ältere erzählt in seiner *Naturgeschichte* von einem Wettstreit der Maler Zeuxis und Parrhasios über die Frage, wer von beiden die Natur in seinen Gemälden am getreusten abbilden könne. Zeuxis, so berichtet Plinius in der schönen Anekdote aus der griechischen Antike, „habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen. Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen;“[56] Zeuxis täuscht sich. Er übersieht, daß der Vorhang bereits der Wettbewerbsbeitrag seines Konkurrenten ist. Er erwartet ein Stilleben in der Art, wie er selbst eines gemalt hat. Diese Erwartungshaltung begünstigt seine Trugwahrnehmung. Er sieht den gemalten Vorhang als real an, weil er realistisch gemalt ist, aber auch deshalb, weil sich der gemalte Vorhang an einem Ort befindet, an dem sich auch ein realer Vorhang hätte befinden können. Die Täuschung des Zeuxis besteht darin, daß er das Kunstwerk nicht als Kunst wahrnimmt. Diese Wirkung ist von Parrhasios intendiert. Er übertölpelt Zeuxis dadurch, daß er den Wettbewerb schon gewonnen hat, bevor sein Konkurrent begreift, daß der Wettstreit bereits begonnen hat. Parrhasios gewinnt nicht deshalb, weil er wie Zeuxis kopiert, was sichtbar ist, sondern weil er die Erwartungen seines Gegenspielers erahnt und konterkariert.

---

[55] Ebd., S. 523.
[56] Plinius: *Naturkunde*, 35. Buch, 65, München 1978, S. 55.
[57] Anhang: Abb. 2 (Andrea Mantegna: *Camera dei sposi*), S. 287.

Parrhasios tritt hier als ein früher Vertreter jenes Genres der bildenden Kunst auf, das sich die Verwechslung von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit in der Gestalt von Realität und Kunst auf ganz besondere Weise zum Ziel setzt: die Trompe-l'œil-Malerei. Die Wirkung dieser Kunstwerke besteht darin, daß sie zuerst nicht als Kunstwerke erkannt werden. Die Geige an der Wand scheint eben gerade noch gespielt worden zu sein. Die bemalte Kuppel scheint den Blick ins Freie zu ermöglichen, selbst wenn durch die Öffnung Engel und sogar der Herr Jesus auf den Betrachter herunterblicken.[57] Und tatsächlich erfordern eine Reihe der Bilder, die Patrick Mauriès in seinem Band über das *Trompe-l'œil* zusammengestellt hat, einen sehr genauen Blick um zu erkennen, worüber das Auge im jeweiligen Fall getäuscht wird. Auf ein Gemälde von Giovanni Santi aus dem Jahr 1480 mit dem unauffälligen Titel *Christus der Barmherzigkeit*[58] hat sich kaum bemerkbar eine Fliege niedergelassen, den Schmerz des leidenden Jesus ignorierend. Sie verharrt reglos, läßt sich nicht verscheuchen. Auch sie ist nämlich nur gemalt. Durch diese Erkenntnis wird das Gemälde vollständig in den Hintergrund gerückt, es wird zum Beiwerk. Es dient nur als Tarnung, um der Fliege eine realistische Wirkung zu verschaffen.

Das Trompe-l'œil ist eine Gattung der Kunst, die ihren Charakter als Kunstwerk zu verbergen sucht. In der Brockhaus *Enzyklopädie* aus dem Jahr 1970 heißt es deshalb, daß „die vollkommene Täuschung, das *trompe-l'œil*, unkünstlerisch"[59] sei. Der Trompe-l'œil-Maler scheint allein die Täuschung des Betrachters zu bezwecken. Entsprechend werden in der *Real-Encyklopädie* von 1834 „gemalte Statuen" als Betrug aufgefaßt, der „Misfallen und Abscheu erregt"[60]. Diese Abwertungen übersehen jedoch, daß sich die Ziele der Trompe-l'œil-Malerei von denen jeder anderen mimetischen oder realistischen Darstellungsform überhaupt nicht unterscheiden. Seit der Renaissance werden die Kenntnisse über optische Täuschungen in der bildenden Kunst systematisch erforscht und als Mittel der perspektivischen Darstellung eingesetzt. Die Leinwand ist zweidimensional und doch gelingt es den Künstlern, durch die Anwendung von Kenntnissen aus der genauen Beobachtung der „ungetäuschten" Wahrnehmung beim Betrachter den Eindruck von Tiefe zu erwecken. Die Mittel zur Erreichung einer räumlichen Tiefenwirkung sind zahlreich: Verdeckt ein Gegenstand den anderen, erscheint er im Vordergrund. Aus Erfahrung wissen wir, daß entfernte Dinge klein, nahe gelegene Gegenstände hingegen groß erscheinen. Mit der Entfernung nimmt außerdem der Eindruck von Unschärfe zu.[61]

---

[58] Anhang: Abb. 4, S. 287.
[59] „Illusion". In: *Brockhaus Enzyklopädie* (1970), Bd. IX, S. 10.
[60] „Illusion". In: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)* (1834), Bd. V, S. 496.
[61] Vgl. R.L. Gregory / E.H. Gombrich (Hrsg.): *Illusion in nature and art*, London 1973, S. 40 f.

Zur Erreichung des Eindrucks räumlicher Tiefe muß die Darstellung der Wirklichkeit in der Abbildung so gestaltet werden, daß sie aussieht wie jene Bilder, die uns die Augen gewöhnlich von der äußeren Welt liefern.

Paradoxerweise muß ein realistischer Maler in der Konsequenz mitunter sogar gerade dann täuschen, wenn er mit seinem Bild nicht täuschen, sondern die Sache so darstellen will, wie sie den Menschen erscheint. Wird zum Beispiel, wie in der Poggendorf-Illusion,[62] eine Diagonale von zwei Parallelen verdeckt, erscheint die Diagonale nicht mehr als gerade Linie. Ihre beiden Teile scheinen zu springen. „In der Renaissance wurde damit begonnen, diese Poggendorf-Illusion systematisch zu korrigieren, indem beispielsweise in Darstellungen der Kreuzabnahme die Teilstücke der vom Kreuz verdeckten, schräg ausgerichteten Lanzen tatsächlich nicht mehr auf einer Geraden gemalt, sondern gegeneinander versetzt werden."[63] Für eine ungetäuschte Wahrnehmung muß hier eine Täuschung die andere korrigieren. Diese Künstler täuschen, um eine scheinbar ungetäuschte Abbildung herzustellen. Die realistische Wirkung einer Darstellung entsteht also nicht durch die Orientierung an der Wirklichkeit, sondern an der menschlichen Wahrnehmung. „Die Trompe-l'œil-Malerei […] ist die Kunst, Dinge so dazustellen, wie sie unseren Augen erscheinen."[64] Weil ihr Ziel die Wirkung ist, müssen sich Trompe-l'œil- wie realistische Maler nicht in erster Linie damit auseinandersetzen, wie die Wirklichkeit ist, sondern wie sie scheint. Es ist dieser Schein der Realität von Wirklichkeit, den die realistische Kunst imitiert.

Das Trompe-l'œil wird nur dann als Trompe-l'œil wahrgenommen, wenn es eine Illusion von Wirklichkeit errichtet, aber zugleich zeigt, daß dieser Eindruck von Wirklichkeit künstlich geschaffen ist. „Selbst wenn man die Täuschung bemerkt hat, verliert das Trompe-l'œil-Gemälde nichts von seiner magischen Kraft. Der dargestellte Gegenstand befindet sich im Gleichgewicht zwischen zwei Räumen der Realität: zwischen dem Raum des wirklich existierenden Vorbilds und dem der gemalten Illusion. Selbst wenn der Betrachter aufgeklärt wurde, bleibt er angesichts der Verschmelzung dieser beiden Bereiche fasziniert und weiterhin gebannt. Selbst wenn er weiß, daß er schon einmal vom Künstler getäuscht wurde, kann ein neuerlicher Blick auf das mittlerweile vertraute Trompe-l'œil dieselbe Irritation auslösen. Es besitzt ein Eigenleben, das sich der Enthüllung und der rationalen Analyse widersetzt."[65] Die Entdeckung der Täuschung gefährdet nicht nur nicht die beschriebene Wirkung des Trompe-l'œil, sie ist vielmehr

---

[62] Anhang: Abb. 3, S. 287.
[63] Johannes M. Zanker: *Illusionen als Schlüssel zur Wirklichkeit*, S. 298.
[64] Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*, S. 148.
[65] Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*, Köln 1998, S. 142.

konstitutiv. Erst wenn die Täuschung durchschaut ist, wenn sich der Betrachter womöglich mit den Fingern tastend davon überzeugt hat, daß nicht wirklich existiert, was er wahrnimmt, versteht er die Augentäuschung als Trompe-l'œil. Die „Genrebezeichnung Trompe-l'œil […] kann erst nach erfolgtem Rückgriff auf die eigene Erfahrung sowie dem daraus resultierenden Erkennen der Täuschung verwendet werden."[66] Täuschung und Enttäuschung sind in bezug auf das Trompe-l'œil keine Gegenpole. Nur wenn es zugleich täuscht und enttäuscht, ist ein Bild ein Trompe-l'œil. Täuschung ist erst Täuschung, wenn sie bereits durchschaut ist.

Deshalb ist das Trompe-l'œil besonders geeignet, den Begriff ästhetischer Illusion zu veranschaulichen, der auch die Rezeption fiktionaler Literatur beschreibt. „Worin aber liegt nun die Ursache dieses offensichtlichen Unterschieds ästhetischer Illusion von Trugwahrnehmung oder gar Delusion bzw. Halluzination? Sie beruht auf einem charakteristischen Moment der *Distanz*, das ästhetische Illusion immer auszeichnet, in der Trugwahrnehmung wie in der Halluzination jedoch fehlt. Wenn aber Distanz und der Schein des Erlebens gleichermaßen zur ästhetischen Illusion gehören, so ist diese ein offenbar *ambivalentes* Phänomen. Typisch für sie ist in der Tat nicht nur ein spezifisch ‚ästhetischer' Auslöser [...], sondern die sie konstituierende Synthese aus Distanz und Illusion, ihre Doppelpoligkeit [...]"[67] Ästhetische Illusion ist Täuschung im Bewußtsein der Täuschung. Das ist Zauberei. Das Publikum eines Zauberers weiß, daß es getäuscht wird und kann den Trick doch nicht durchschauen, wenn der Täuschungskünstler scheinbar die Naturgesetze außer Kraft setzt. „Das Geheimnis aller Zauberkunst besteht letztlich darin, die Entwicklung eines Tricks als natürliches Resultat künstlich unterschobener Ursachen erscheinen zu lassen."[68], erklärt der Prestigitateur Diabelli in Hermann Burgers gleichnamiger Erzählung das Wesen der Zauberei. Es ist die Übereinkunft zwischen Täuschungskünstlern und ihren Zuschauern, daß auf der Bühne Illusionen hervorgerufen werden. Ein wirklicher Magier, der die Schwerkraft tatsächlich aufheben und die Jungfrau wirklich schweben lassen könnte, wäre im Varieté ein Betrüger.

K. Schöne Lügen

„Es gibt Geschichten, die darf man sich gar nicht erst anhören. Hört man zu, ist man schon in die Falle gegangen."[69], meint der Börsenschwindler Peter Walter in Uwe Timms Roman *Kopfjäger*. Mit einer solchen Geschichte verdient auch Louis Spindel in dem

---

[66] Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*, S. 143 f.
[67] Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 33.
[68] Hermann Burger: *Diabelli, Prestigitateur*, Frankfurt a. M. 1979, S. 51.
[69] Uwe Timm: *Kopfjäger*, Köln 1998, S. 237.

Kriminalroman *Platzverweis für Trimmel* von Friedhelm Werremeier sein Auskommen. Der Roman erschien 1972. Der Autor Werremeier betont aber in einer Vorbemerkung, daß er die Idee zu dem Krimi schon hatte, bevor der Bundesliga-Skandal um den Torwart Manfred Manglitz, den Präsidenten der Offenbacher Kickers Horst-Gregorio Canellas, Arminia Bielefeld und andere im Jahr 1971 in der Öffentlichkeit bekannt wurde. „Der Skandal wurde sozusagen erfunden, ehe es ihn gab."[70] Damit erhält Oscar Wilde Recht, der behauptete, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahme als die Kunst das Leben. „Die Literatur greift immer dem Leben vor. Sie ahmt das Leben nicht nach, sondern formt es nach ihrer Absicht."[71] Im Fall des Bundesliga-Skandals ist die Wirklichkeit jedoch wesentlich weniger geistreich als Werremeiers Roman.

Louis Spindel, der Protagonist des Romans *Platzverweis für Trimmel*, verspricht dem Funktionär eines Bundesligavereins, den Schiedsrichter zu bestechen. Die Spieler sollten sich öfter im gegnerischen Strafraum fallen lassen. Wenn der bestochene Schiedsrichter in so einem Spiel Elfmeter gepfiffen hat, verlangt Spindel zwanzigtausend Mark. Und das in einer Zeit, zu der in der Bundesliga noch keine Millionäre kickten, ein Hotelzimmer 12,50 Mark kostete und 100.000 Mark ein unanständiges und verdächtiges Vermögen waren. Kommissar Trimmel, der die Leiche Spindels sucht, begreift den Witz der Schiebung zuerst nicht. „«Spindel soll dreißigmal den Schiri gekauft haben?» Trimmel ist ungläubig bis dorthinaus, außerdem noch begriffsstutzig. «Mensch, Chef – begreifen Sie denn nicht? Louis hat nicht einen einzigen Schiedsrichter gekauft! Er hat noch nicht mal einen angequatscht! Der ist tatsächlich nur dann am Sonntag zu Meyer gegangen und hat seine Kohlen kassiert, wenn der Pfeifenmann einen oder zwei Elfer gegeben hatte und das Spiel gewonnen war. Und wenn's mal nicht geklappt hat – auch gut; dann eben nicht...»"[72] Daß Spindel nicht wirklich die Schiedsrichter besticht, ist eine Erfindung des Autors. Und keine schlechte.

Spindels Trick entspricht dem, was Oscar Wilde eine schöne Lüge genannt hat: „Worin besteht denn das Wesen der schönen Lüge? Einfach darin, daß sie den Beweis in sich trägt. Ist einer so arm an Phantasie und muß seine Lüge beweisen, sollte er lieber gleich die Wahrheit sprechen."[73] Um solche Zwickmühlen geht es in dieser Arbeit: Täuschung wird hier nicht verstanden als das Phänomen, daß jemand bei einem anderen einen Irrtum erregt und aufrecht erhält, also veranlaßt, daß dieser andere Schein und Sein verwechselt. Ohne moralische Entrüstung soll es hier vielmehr um Täuschungen gehen,

---

[70] Friedhelm Werremeier: *Platzverweis für Trimmel*, Reinbek 1972, S. 7.
[71] Oscar Wilde: *Der Verfall der Lüge*. In: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. VII, Frankfurt a. M. 1982, S. 30.
[72] Friedhelm Werremeier: *Platzverweis für Trimmel*, S. 125.
[73] Oscar Wilde: *Der Verfall der Lüge*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, S. 11.

die noch eine Stufe komplexer sind: Es gibt zwei Ansichten einer Sache, die sich ausschließen. Man weiß, daß nicht beide zugleich wahr sein können und kann doch nicht umhin, beide für wahr anzusehen. Täuschung ist weder Schein noch Sein, Illusion besteht in einer Identität von Schein und Sein: Täuschung ist Schein in der Form des Seins.

Den besonderen Reiz solcher Phänomene der Ambiguität beschreibt Brigitte Kronauer in ihrem Aufsatz *Ein Augenzwinkern des Jenseits* so: „Alles Zwielichtige, alles Ambivalente, Doppeldeutige hat den lasziven Reiz nicht des Todgefährlichen, aber doch des leicht Fatalen, manchmal des Unseriösen, immer des ein bißchen schwindlig machenden Interessanten, durchaus nicht gutmütig Zwinkernden. Immer gibt es dabei einen Augenschein und etwas ihm Widersprechendes, und man weiß nicht und kommt auch zu keinem Ende damit, woran man selbst ist und wo eigentlich der solide Boden der Tatsachen sich befindet.“[74] Kronauer spricht hier übrigens nicht von Täuschung, sondern von der Literatur.

L. Exkurs: Vorurteile

Um zu beschreiben, was sie über Süditaliener denkt, erzählte mir eine Freundin aus der mittelitalienischen Stadt Foggia folgende Begebenheit: An ihrer Hochschule in Bari sei kurz vor dem Examen ein Neapolitaner an sie herangetreten. Wie ihre Kommilitonen hatte auch meine Freundin große Sorge, ob sie das Examen bestehen würde, bei dem jedes Jahr die Hälfte der Kandidaten durchfällt. In dieser Situation kam das Angebot des jungen Mannes neapolitanischer Herkunft – die sie am Akzent erkannt zu haben meint – gerade recht: Er habe gute Beziehungen zu einem Professor in der Prüfungskommission. Wenn sie sicher gehen wolle, die Prüfung zu bestehen, könne er mit seinem Bekannten sprechen. Ganz gebührenfrei könne er freilich nicht aktiv werden, er habe ja auch ein Risiko. Gegen eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 50 € werde er aber ihren Namen auf die Liste derjenigen setzen, die die Prüfung bestehen. Der Preis von 50 € erschien meiner Bekannten als ein verlockendes Angebot, nicht viel Geld für ein bestandenes Examen ohne vorherige Prüfungsangst. Andererseits, so dachte meine aufgeweckte Freundin, kann jeder Aufschneider behaupten, daß er Einfluß hat. In Anbetracht dieses Risikos waren ihr 50 € zu viel. Beweise seiner guten Beziehungen konnte der Neapolitaner aus verständlichen Gründen nicht bringen. Um sie zu überzeugen, schlug er eine Erfolgsgarantie vor, quasi ein Rückgaberecht bei Unzufriedenheit wie im Kaufhaus: Sollte sie das Examen wider erwarten nicht bestehen, werde er ihr die 50 € vollständig zurückzahlen. Meine Freundin war überzeugt und zahlte. Gelernt hat sie für die Prüfung

[74] Brigitte Kronauer: *Ein Augenzwinkern des Jenseits*. In: *Zweideutigkeit. Essays und Skizzen*, Stuttgart 2002, S. 309.

trotzdem, mit einer gewissen Lässigkeit allerdings. Schließlich gab es noch den Notnagel in Gestalt des neapolitanischen Einflusses. 51 % der Kandidaten hatten die Prüfung schließlich bestanden. Meine Bekannte war unter ihnen. Im Gespräch mit Kommilitonen erfuhr sie, daß fast alle dem Neapolitaner seinen Aufwand entschädigt hatten. Wer durchgefallen war, erhielt auch wie versprochen sein Geld anstandslos und mit einer Entschuldigung zurück. Der junge Mann mußte bei dieser Prüfung über 2000 € eingenommen haben. Wer sein einflußreicher Freund in der Prüfungskommission war, hat niemand erfahren. Das hat auch niemanden interessiert.

An dem Fall ist folgendes interessant: Hatte der Neapolitaner tatsächlich einflußreiche Freunde, handelt es sich bei der Geschichte um einen Fall von Bestechung, wie er nach Auskunft meiner italienischen Freundin in Italien häufiger vorkommen soll. Hatte der junge Helfer diese Freunde nicht, dann hat er sich eine Falle ausgedacht, die zuschnappt, wenn ein Student mit Prüfungsangst ihm überhaupt nur zuhört. Der Neapolitaner hat sich zumindest eine unendliche Geldquelle erschlossen. Denn jedes Jahr bestehen einige Kandidaten die Prüfung. Und der Glaube an Bestechlichkeit scheint ebenfalls verbreitet zu sein. Juristisch ist er auf der sicheren Seite: Er hat schließlich niemanden bestochen, sondern diese Bestechung nur versprochen. Selbst einem moralischen Vorwurf könnte er entgegnen, daß er niemanden schädigt. Denn wer die Prüfung besteht, hat vielleicht nur deshalb bestanden, weil er sich gelassen und sicher fühlen durfte. Es gibt ja auch Leute, die Spickzettel in Klausuren mitnehmen, und die in der Prüfung dann nicht deshalb reüssieren, weil sie den Zettel benutzt, sondern weil sie ihn vorbereitet haben.

Für meine Freundin war die Sache übrigens ganz unzweifelhaft: Der Neapolitaner hat nicht wirklich jemanden bestochen, er war ja kein Sizilianer. Typisch für Neapolitaner sei es vielmehr, sich eine solche Falle auszudenken. Auch Vorurteile haben häufig eine zirkuläre Struktur, so daß sie ihre Wahrheit durch sich selbst beweisen.

M. Interpretation oder: Eine Kunst der Täuschung

Mitte des 18. Jahrhunderts hat Georg Paul Hönn ein Lexikon herausgegeben, in dem er die einschlägigen Betrugsmethoden der Stände und Berufsgruppen auflistet. Über die Dichter schreibt Hönn: "Poëten betriegen 1) Wenn sie sich vor gekrönte Poëten ausgeben, und nicht sind. 2) Wenn sie ihre Verse aus anderen Poëten oder gesammleten CARMINIBUS[75] zusammen stoppeln, und gleichsam einem CENTONEM[76] oder geflickten

[75] carmen: feierliche, gebundene Rede; Gebet(-sformel), Zauberspruch; Weissagung, Orakelspruch; Lied, Gesang; Gedicht
[76] cento: Lumpen, Lappen, Flicken

Bettlers-Mantel machen. 3) Wenn sie ganze CARMINA, die sie etwa von entlegenen Orten her gesammlet, umdrucken lassen, und vor ihre eigene INVENTION[77] ausgeben. 4) Wenn sie mit Fleiß schwere und in die MYTHOLOGIE lauffende Redens-Arten oder Heidnischer Götter Nahmen in die CARMINA einmischen, um bey denen Unverständigen das Ansehen eines gelehrten oder guten POËTens zu erhalten. 5) Wenn sie ihre Gedichte mit übermäßigen Lobsprüchen anfüllen, und damit die Personen, denen sie solche zu Ehren schreiben, biß in Himmel erheben, ja fast vergöttern, solcher gestalt aber entweder die Tugenden der belobten Personen vergrössern, oder aber derselben Laster bekleistern."[78] Dreierlei Betrugsmethoden hat Hönn an den Dichtern entdeckt: Manche seien Hochstapler. Andere schmeichelten einem Gönner, statt die Wahrheit zu sagen. Das größte Gewicht legt Hönn jedoch auf diverse Formen des Plagiats.

Verwickelter wird literarische Fälschung jedoch, wenn nicht ein Autor das Werk eines anderen für das eigene ausgibt, sondern wenn er umgekehrt den eigenen Worten eine fremde Herkunft zuspricht. Ein prominentes Beispiel für diese Art literarischer Falschmünzerei sind die gälischen Lieder, die angeblich aus der Hand des schottischen Barden Ossian stammen. Im 18. Jahrhundert wurden die Oden aus dem 3. Jahrhundert durch Werthers Lektüre in ganz Europa populär. „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt!"[79] Goethe war wie viele andere begeistert von den Gedichten aus den Highlands. Zusammen mit Johann Heinrich Merck gab er eine vierbändigen Ossian-Ausgabe heraus und erwähnt den Dichter auch in *Dichtung und Wahrheit.* Bald nachdem James Macpherson die Gedichte Ossians seit 1760 veröffentlicht hatte, entbrannte jedoch ein lebhafter Streit über ihre Authentizität. Bis heute sind sich die Fachleute nicht einig, ob Macpherson frei erfunden oder doch nur frei übersetzt hat.[80] „Es steht seltsam mit dieser Poesie, die man zuerst als Übersetzung einer originalen Dichtung bewundert und dann als literarische Fälschung bestritten hat. So fing man schließlich an, die Genialität der Erfindung und der Fälschung zu bewundern – wahrscheinlich, weil ihre gewaltige Wirkung sowieso nicht mehr zu widerrufen war."[81]

In ihrer Studie *The Sublime Savage* betont Fiona Stafford, daß es wichtigere Fragen gebe, als den schöpferischen Anteil Macphersons an den Gedichten Ossians zu bestimmen. Viel interessanter sei etwa die enorme Verbreitung der Gedichte, die zehn Jahre nach ihrem

---

[77] inventio: Erfindung
[78] George Paul Hönn: *Betrugs-Lexicon*, Leipzig 1743, S. 287-288.
[79] Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Werke. Hamburger Ausgabe VI, München 1998, S. 82.
[80] Vgl. Werner Fuld: *Lexikon der Fälschungen*, S. 199.
[81] Ralph-Rainer Wuthenow: *Macphersons »Ossian«*. In: Karl Corino (Hrsg.): *Gefälscht!*, Frankfurt a. M. 1990, S. 194.

Erscheinen bereits in 26 verschiedene Sprachen übersetzt worden waren. Unabhängig davon, ob die Gedichte Ossians authentischer Ausdruck der Befindlichkeit des 3. Jahrhunderts sind, seien diese Texte mit der Debatte über ihre Echtheit eine hervorragende Quelle für die Zeit ihres Erscheinens. „Macpherson opened a world of stormy mountain scenery, full of the grandeur and terror demanded by the new taste for the Sublime. At the same time, the appearance of antiquity gave a reassuring sense of permanence. *The poems of Ossian* offered an imaginative escape to any one who found the prevailing climate of the Enlightenment somewhat lacking."[82] Die Popularität des edlen Wilden aus den schottischen Highlands bei den Lesern gibt Hinweise auf ein in ganz Europa verbreitetes Bedürfnis nach Alternativen zur Überlieferung der griechischen und römischen Antike, zur Tradition der Aufklärung. „Hier [in den Gedichten Ossians, SHK] war nun offenbar versammelt, was die der falschen Schäferpoesie und der neoklassizistischen Eleganz längst überdrüssig gewordene junge Generation begehrte: Naturton, Empfindungsstärke und Melancholie, Einfachheit, ja, archaische Herbheit, erhabene Düsternis, Würde und Pathos, in das sich einzustimmen nicht eben schwer war."[83] Unabhängig davon, ob die Übersetzungen der Gedichte Ossians auf authentischen Dokumenten aus dem 3. Jahrhundert basieren oder eine Erfindung Macphersons aus dem 18. Jahrhundert sind, belegen sie dreierlei: die Sehnsucht nach Empfindsamkeit, das Bedürfnis nach Ursprünglichkeit und schließlich der Wunsch nach Authentizität. Fälschung ist nur eine Möglichkeit, diese Gier nach Geschichte zu befriedigen.

„Fälschungen sind so alt wie Schriften, die Autorität für sich beanspruchen."[84] Den Anlaß für die Manipulation der Vergangenheit durch die Fälschung schriftlicher Zeugnisse sieht Anthony Grafton darin, daß die Texte ewig jung bleiben, während sich die Lebensweisen und die gesellschaftlichen Institutionen verändern. Irgendwann paßt die gegenwärtige Welt nicht mehr zu den alten Texten oder die gegenwärtige Welt entwickelt umgekehrt ein Bedürfnis nach kultureller Identität, nach Zeugnissen der Vergangenheit. Gegenwart und Vergangenheit klaffen auseinander. Im Bedürfnis ihrer Versöhnung sieht Grafton den gemeinsamen Ursprung von Philologie und Textfälschung. „Offensichtlich ist Fälschen nur eine Facette im Spektrum möglicher Umgehensweisen mit der Vergangenheit, und es ist keineswegs beliebiger als manch andere."[85] Gelehrte Philologen und Kritiker kitten den Bruch zwischen dem Gestern und dem Heute durch Allegorese und Interpretation. Die verlorene Autorität der vergangenen Texte ersetzen sie durch ihre Autorität

---

[82] Fiona J. Stafford: *The Sublime Savage*, Edinburgh 1988, S. 4.
[83] Ralph-Rainer Wuthenow: *Macphersons »Ossian«*, S. 186.
[84] Anthony Grafton: *Fälscher und Kritiker. Aus dem Englischen von Ebba D. Drolshagen*, Berlin 1991, S. 13.
[85] Ebd., S. 96.

als Exegeten. Doch auch ihre Interpretationen haben das gleiche Schicksal wie die Kunstwerke, die sie interpretieren. „Fälschung und Kritik haben auch eine fundamentale Begrenzung gemeinsam. Der Kritiker kann seiner Zeit und seinem Ort ebenso wenig entrinnen wie der Fälscher."[86] Weil das Heute morgen ein Gestern ist, haben sowohl Fälschungen wie Interpretationen eine begrenzte Lebensdauer. Irgendwann müssen die Interpretationen ihrerseits gefälscht oder interpretiert werden.

In gleicher Weise hat sich Susan Sontag in ihrem Aufsatz *Gegen Interpretation* beinahe dreißig Jahre vor Grafton geäußert. Den Ursprung der Interpretation sieht sie zu der Zeit, als die Glaubhaftigkeit der antiken Mythen durch die naturwissenschaftliche Erkenntnis in Frage gestellt wurde. So wurden solche Beschreibungen von Ereignissen, die in wörtlicher Bedeutung nicht mehr geglaubt wurden oder die veränderten moralischen Vorstellungen nicht entsprachen, zu Allegorien eines tieferen, eines opportunen Sinns erklärt. Aus einem ähnlichen Grund habe sich im 20. Jahrhundert die Interpretation schließlich zur „Rache des Intellekts an der Kunst"[87] entwickelt, weil das Interpretieren die sinnliche Erscheinungsform der Kunst verachte. Die Interpretation reduziere literarische Kunstwerke auf einen Gehalt, um die Widerspenstigkeit der Formen beherrschbar zu machen. „Die Situation ist die folgende: aus irgendeinem Grunde ist ein Text unannehmbar geworden; dennoch kann er nicht fallengelassen werden. Die Interpretation ist eine radikale Taktik der Konservierung eines alten Textes, der für zu kostbar gehalten wird, als daß er einfach abgelehnt werden könnte, und der deshalb neu aufpoliert wird. Der Text wird durch den Interpreten nicht wirklich ausgelöscht oder neu geschrieben, wohl aber verändert."[88] Um bei diesem Verfahren nicht offensichtlich als Fälscher da zu stehen, behaupten die Interpreten selbstverständlich, daß der interpretierte Sinn im ursprünglichen Text vorgegeben, aber verschlüsselt sei. Das Selbstbewußtsein, mit dem die Literaturkritik Texte über Texte schreibt, beruht insofern auf der Unterstellung einer Täuschung durch die Literatur: Die eigentliche Bedeutung, die sogenannte Aussage eines Werkes, sei nicht im Wortlaut enthalten, das Wichtige stehe vielmehr zwischen den Zeilen. Die Dichtung verschweigt, was sie sagt und sie sagt, was sie verschweigt.

Daraus ergibt sich eine Ambivalenz des Interpretierens, die Gebhard Rusch so beschreibt: „Der Intention nach zielt nun das Interpretieren sogenannter literarischer Texte nicht auf ihre Verdoppelung oder Vervielfachung (– vielleicht aber, wie einige meinen, auf ihre Erübrigung), sondern auf die Anfertigung von Texten, die literarische Texte sozusagen

---

[86] Ebd., S. 96.
[87] Susan Sontag: *Gegen Interpretation*. In: *Kunst und Antikunst. Deutsch von Mark W. Rien.* München und Wien 1980, S. 13.
[88] Ebd., S. 11 f.

explizit machen. Dieses Vorgehen nun ist wesentlich paradox. Denn je stärker ein als Interpretation eines sogenannten literarischen Textes intendierter Text den sogenannten literarischen Text dupliziert oder auch paraphrasiert, desto weniger wird er als Interpretation anerkannt werden; d. h., hohe Spezifik für den sogenannten literarischen Text bedeutet mindere Qualität der Interpretation. Je weniger spezifisch aber ein als Interpretation eines literarischen Textes intendierter Text ist, je weiter sich der Interpret sozusagen von seinem literarischen Text entfernt, je mehr er assoziativen Verbindungen, Kohärenzbrücken, Gedächtnisbeständen, Ähnlichkeitsbeziehungen usw. nachgeht, je weniger spezifisch also sein Text für den sogenannten literarischen Text wird, desto eher hat er Chancen, als Interpretation anerkannt zu werden. Was aber in einer solchen Interpretation explizit gemacht wird, ist keineswegs der sogenannte literarische Text, sondern es sind Assoziationsleistungen, Kohärenzkriterien, Referenzrahmen usw. des Interpreten."[89] Die Interpretation ähnelt dem Trompe-l'œil: Nur wenn sie den Text exakt zu treffen scheint, ist sie eine Interpretation des Textes. Zugleich ist sie nur dann eine Interpretation und keine Nacherzählung, wenn sie sich vom Kunstwerk unterscheidet.

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, daß die Interpretierbarkeit und die damit zusammenhängende Ambiguität bedeutende Charakteristika von Literatur sind. Wenn im folgenden der Zusammenhang von Dichtung und Täuschung beschrieben wird und später drei literarische Texte ausführlich analysiert werden, ist sich der Autor dieser Arbeit des Dilemmas der Interpretation bewußt. Es ist unmöglich, in jedem Fall die Assoziationen und Reflexionen zu objektivieren, die der Verfasser vorschlägt. Sie sind auf seinen Horizont beschränkt. Es wäre ein Betrug des Lesers, würde diese Tatsache grundsätzlich verdeckt zu werden versucht. Jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Täuschung gerät überdies in ein Dilemma, das methodische Schwierigkeiten zur Folge hat: Wissenschaft hat wahre Urteile, die Herstellung von Eindeutigkeit zum Ziel. Täuschung ist jedoch ein Phänomen, das sich durch Ambivalenz, Ambiguität und Zwielichtigkeit auszeichnet. Darin ist Täuschung der Dichtung verwandt. Deshalb kann sich die Literaturwissenschaft paradoxerweise als Wissenschaft nur bewähren, wenn sie Mehrdeutigkeit – auch ihrer Resultate – nicht ausschließt. Die folgenden Darstellungen müssen sich daher an ihren Gegenständen bewähren, vor allem aber am Leser – wie jeder Text.

---

[89] Gebhard Rusch: *Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft*. In: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a. M. 1987, S. 395.

Er kann nicht gut lügen, weil er nicht gut erzählen kann. Er kann nur gut verschweigen. Das kann er. Ihr Mann konnte lügen, weil er wunderbar erzählen konnte.

Uwe Timm: Die Entdeckung der Currywurst

III. Geschichten der Täuschung

Dichtung und Täuschung haben viel miteinander zu tun. Vom Abschreiben sowie vom Erfinden angeblich alter Quellen war schon die Rede. Für den vorliegenden Zusammenhang sind aber zwei andere Beobachtungen von zentraler Bedeutung: Erstens erzählt fiktionale Literatur häufig von Täuschungen. Und zweitens ist der Satz Platons berühmt, daß die Dichter lügen. Diese beiden Aspekte des Verhältnisses von Dichtung und Täuschung sollen in der vorliegenden Untersuchung zusammengebracht werden. In dem folgenden Kapitel werden zuerst in einem literaturgeschichtlichen Überblick Erzählungen von Lüge, List und Täuschung skizziert sowie Veränderungen der Motive und Formen dargestellt. Nach dieser Phänomenologie der Täuschung geht es im zweiten Teil dieses Abschnitts um Antworten auf die Frage, ob oder inwiefern Dichtung Täuschung ist.

Der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Joachim Zelter hat *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit* am Beispiel der englischen Literatur untersucht. Dabei ist er von folgender Prämisse ausgegangen: „Die Fiktion ist nicht nur eine Bedingung der Literatur, sondern oft auch ihr Thema. […] Diese Beobachtung eröffnet das Untersuchungsfeld der vorliegenden Studie, die weniger die Bestimmung des Fiktiven *an* der Literatur zum Ziel hat, als vielmehr die Funktionen und Bewertungen der Fiktion als Thema *in* der Literatur sowie dessen ideengeschichtliche Bedingungen außerhalb der Literatur.“[1] Während Zelter von dem literaturtheoretischen Begriff der Fiktionalität ausgehend dessen Erscheinen im Stoff literarischer Werke untersucht, wird in der vorliegenden Arbeit der umgekehrte Weg beschritten: Ausgehend vom Stoff wird Täuschung in erster Linie als ein auffälliges Motiv und wiederkehrendes Thema von Literatur reflektiert. Zugleich wurde die dichterische Form pauschal der Täuschung verdächtigt, als fiktionales Erzählen dem faktualen Berichten gegenübergestellt. Die Hypothese der vorliegenden Arbeit ist es, daß die Gestaltungen von Täuschung in literarischen Texten Schlüsse darauf zulassen, wie die Dichter das Verhältnis von Schein und Sein, von Dichtung und Wirklichkeit einschätzen.

[1] Joachim Zelter: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit*, Tübingen 1994, S. 4.

A. Von Hermes zu Simplicius

1. Odysseus und Hermes

In der Dichtung taugen Lügner zu Helden. Zwei der frühesten und einflußreichsten Erzählungen der abendländischen Kultur, die Homer zugeschriebenen Epen *Ilias* und *Odyssee,* handeln vom Krieg um Troja und von der Irrfahrt des Odysseus nach Hause zu seiner webenden Penelope. Dieser Held hat einen starken Körper und auch mit den Waffen weiß er umzugehen. Er ist der Inbegriff eines Heros, unmittelbar Recht setzend, wie Hegel das später genannt und zum untergegangenen Paradigma der epischen Form erklärt hat.[2] Odysseus hat aber noch eine andere Qualität, die sein Autor Homer als Beinamen verwendet. Odysseus ist listig, er betrügt seine Widersacher, wo er nur kann. „Bei Homer ist die Lüge noch unproblematisch. Odysseus, der Listenreiche, wird von den Göttern und Menschen gelobt, wenn ihm eine recht faustdicke Lüge gelungen ist. Es zeugt von Ingenium, die Kunst der Lüge zu beherrschen. Die Götter selber verschmähen Lug und Trug nicht und machen den Menschen diese Kunst vor. Homers Epen, die alle diese Lügen bewahren, sind eine Schule des Lügens."[3] Täuschungen sind bei Homer ein Ausdruck von Klugheit. In der *Theogonie* des Hesiod erfährt Täuschung eine erste Umwertung: Trug und List sind dort nicht mehr nur mit Schalkhaftigkeit und Schläue assoziiert. Täuschung wird vielmehr zum einzigen Mittel, mit dem sich die jungen Götter gegen die alten, die Schwachen gegen die Starken wehren können. Sie wird „berechtigte List des Unterdrückten gegen den Unterdrücker"[4], der mit List seine Ohnmacht kompensiert. Zum Beispiel frißt Kronos aus Angst um seine Macht seine Kinder auf. Rhea kommt nur mit List gegen den Vater ihrer Kinder an: Sie versteckt den gerade geborenen Zeus und legt ihrem Gatten statt des Säuglings einen Stein ins Tuch. Später kann der auf diese Weise gerettete Zeus seinen Vater wiederum mit List dazu bringen, auch die verschlungenen Geschwister wieder freizugeben, und die Herrschaft über Götter und Menschen übernehmen.[5] Ihren Grund haben die positiven Bewertungen der List in der Einsicht, daß das Vermögen zur Täuschung und das Vermögen zur Veränderung der Welt denselben Ursprung haben: die Einbildungskraft. „Es ist also eine abgründige Pointe der Zwielichtigkeit des Menschen selber, daß offensichtlich die intellektuelle Fähigkeit zu lügen *in eins fällt* mit dem praktischen Vermögen zu handeln, anzueignen, zu beherrschen, zu verändern."[6] Sowohl das Verändern der Welt als auch das Lügen setzen

---

[2] Vgl. G.W.F. Hegel: *Ästhetik.* Die individuelle Selbständigkeit: Heroenzeit, Berlin 1955, S. 208-210.
[3] Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*, S. 66.
[4] Karl Deichgräber: *Der listensinnende Trug des Gottes*, Göttingen 1952, S. 124 f.
[5] Hesiod: *Theogonie*, 448-501. In: *Sämtliche Gedichte. Übers. und erl. v. Walter Marg*, Zürich und Stuttgart 1970, S. 51-54.
[6] Steffen Dietzsch: *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*, Leipzig 1998, S. 120.

Kreativität voraus, das Überschreiten des Gegebenen. Beide Fähigkeiten sind das Resultat der bewußten Verfügung über die Welt. Eine Kultur, die die technische Beherrschung der Welt und die Zivilisierung der Menschen verfolgt, müßte auch die Lüge preisen, weil beides Ausdruck desselben Vermögens ist.

Odysseus blendet den Kyklopen, stiehlt dem Sonnengott Helios die heilgen Rinder und läßt sich von seinen Begleitern an den Mast binden, um dem verderblichen Gesang der Sirenen zu widerstehen. Odysseus setzt sich mit List gegen die Götter zu Wehr, er ist aber immer wieder auch auf göttliche Hilfe und göttlichen Rat angewiesen. Auf seiner abenteuerlichen Reise geraten seine Gefährten in Gefangenschaft. Gegen Kirke, die die Freunde in Schweine verwandelt und eingesperrt hat, kommt selbst Odysseus nicht an. In dieser Lage kommt ihm der listige Gott Hermes zu Hilfe.[7] Von ihm erhält Odysseus ein Zauberkraut, das ihn gegen die Verzauberung durch Kirke immun macht.

Hermes ist beweglich wie das Quecksilber, das nach dem lateinischen Namen des Gottes benannt ist: Mercurius. Der helfende Gott Hermes ist enorm vielgestaltig. Bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts: Hermes ist das erklärte Vorbild Felix Krulls in Thomas Manns Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* und auch in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch spielt der Gott nicht zufällig eine wichtige Rolle. In der mythologischen Literatur der Antike ist Hermes ein Führer, Beschützer der Wanderer und Gott des Weges, auch des Weges in den Hades, den die Seelen der Toten zurücklegen müssen. Zugleich ist er aber auch der listenreiche Gott der Diebe, ein Meisterdieb und Schelm, Gott der Spitzbübereien und des Trugs.[8] Gleich nach seiner Geburt durch die Nymphe Maya stiehlt Hermes seinem Bruder Apollon fünfzig Rinder mit Hilfe einer List: Der Säugling bastelt Schuhe aus Reisig für die Tiere, damit sie merkwürdige Abdrücke, aber keine Spuren hinterlassen. Um seinen Bruder vollends zu irritieren, läßt er die Tiere rückwärts gehen. Ein alter Mann wird Zeuge des Diebstahls. Hermes, der auch der Gott der schlauen, rätselhaften Rede ist, gebietet ihm nach Deichgräbers Übersetzung des Homerischen Hymnus: „Aber sei hörend taub und blind mit sehenden Augen."[9] Diese sehende Blindheit, die Hermes befiehlt, hat Max Frisch mit der Figur Gantenbein zum Thema seines Romans gemacht. Davon wird später die Rede sein. In der antiken Literatur ist Hermes ein Kobold, dem niemand böse sein kann, selbst der bestohlene Gott Apollon nicht. Hermes ist ein positiver Held. Er bewegt sich, wie Karl Kerényi betont, außerhalb der festgesetzten Grenzen der Sitten und Gesetze. Er ist nirgendwo zu Hause, an einem *ou*

[7] Vgl. Homer: *Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt,* 10, 281 ff., Hamburg o. J., S. 130.
[8] Vgl. Karl Deichgräber: *Der listensinnende Trug des Gottes*, S. 108-119.
[9] Ebd., S. 110.

tópos. Insofern ist Hermes Gott der Utopie. Als Götterbote ist er außerdem Gott der Sprache, Gott des glücklichen Findens und der guten Einfälle. Hermes ist ein geistreicher Erfinder. Aus der Schale einer Schildkröte bastelt er die erste siebensaitige Leier. Er ist ein Künstler. In seinem Aufsatz *Der listensinnende Trug des Gottes* hebt Karl Deichgräber hervor, daß Hermes nicht so sehr durch seine Fertigkeiten bestimmt ist, als vielmehr durch „die eigentümliche Kunst, mit der er seiner Ämter waltet, wie ihm alles glückhaft gelingt, sein Charme, mit dem das Glück notwendig verbunden scheint."[10] Was Hermes beginnt, gelingt ihm spielend. Nicht das Was ist für diesen Gott charakteristisch, sondern das Wie. Er würde auch zum Gott der Dichter taugen.

Die Verhältnisse auf dem Olymp, die Probleme der Götter ähneln verblüffend solchen, mit denen auch die Menschen zu kämpfen haben. „Wäre das Menschliche nicht im Göttlichen, nicht Lachen, Lust und schelmischer Streich, die homerischen Götter wären keine Götter."[11] Deichgräber erklärt das Menschliche kurzerhand zum Wesen des Göttlichen. Gegen diese anthropomorphe Darstellung der Götter in der Dichtung hat sich schon Xenophanes von Kolophon im 6. vorchristlichen Jahrhundert in seinem Spottgedicht gewehrt. „Alles haben den Göttern Homer und Hesiod angehängt, was nur bei Menschen Schimpf und Tadel ist: Stehlen und Ehebrechen und einander betrügen."[12] An die Stelle von Menschen in Göttergestalt setzt Xenophanes das Bild des allmächtigen, allwissenden Gottes, der für Lug und Trug kein Verständnis hat. Die Idee des Rechts setzt sich durch. „Da bleibt für einen Gott, der stiehlt und andere Götter betrügt, kein Platz mehr."[13] Xenophanes' Argument hat sich bis zu Descartes gehalten: Die Güte ist ein Attribut Gottes. Täuschung ist mit dieser Güte unvereinbar, also kann Gott kein Täuscher sein.

Obwohl die Philosophie seit der griechischen Aufklärung gegen die Täuschung zu Felde zieht, haben sich listige Schelme in der Literatur gehalten. Das liegt an der Funktion der Figur des Schelms, die der Religionswissenschaftler und Philologe Karl Kerényi so beschreibt: „Zur Ganzheit des Lebens gehört auch die Unordnung, deren Geist der Erzschelm ist. Und dadurch wird die Funktion seiner Mythologie, der Erzählungen über ihn, in einer archaischen Gesellschaft bezeichnet: sie ergänzen das Geordnete um das Ungeordnete, innerhalb der festgesetzten Grenzen des Erlaubten ermöglichen sie das Erleben des Unerlaubten."[14] Der listige Held widersteht der Macht der Faktischen. Er verkörpert den Sieg der Einbildungskraft über Tatsachen und Verbote.

---

[10] Karl Deichgräber: *Der listensinnende Trug des Gottes*, S. 109.
[11] Ebd., S. 113.
[12] Xenophanes: *Sillen*, 11. In: Hermann Diels (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Reinbek 1957, S. 19.
[13] Karl Deichgräber: *Der listensinnende Trug des Gottes*, S. 126.
[14] Karl Kerényi: *Mythologische Epilegomena*, S. 173.

2. Lügendichtung

Die Literatur hat allen philosophischen Angriffen zum Trotz, von denen später die Rede sein wird, ein unmoralisches und zugleich produktives Verhältnis zur Täuschung bewahrt. Die Lüge ist das Kennzeichen einer ganzen literarischen Gattung.[15] Das Genre der Lügendichtung zeichnet sich dadurch aus, daß dem Leser Lügen erzählt werden. Und das weiß er auch. Häufig wird er gleich in der Einleitung über die Lügenhaftigkeit der folgenden Geschichte unterrichtet. Der spätantike Dichter Lukian von Samosata etwa beginnt seine *Wahre Geschichte* mit dem Hinweis: „denn ich sage doch wenigstens EINE Wahrheit, indem ich sage, daß ich lüge“[16]. Im Stil eines Reiseberichts oder Abenteuerromans erzählt Lukian von einer Reise zum Mond und in den Bauch eine Walfischs, in dem sich mehrere menschliche Gemeinwesen befinden. Die Ereignisse in dieser Geschichte sind völlig unmöglich. Lukian erzählt eben Lügenmärchen. Das Lügen gilt wie in den Epen Homers noch in der Volksdichtung des Mittelalters, in Schwänken und Volksbüchern als Beweis besonderer Klugheit. Wer den anderen am kräftigsten übers Ohr haut, ist der Held der Geschichte und kriegt die Königstochter zur Frau. Im *Modus florum*, dem ältesten überlieferten deutschen Lügengedicht, das im 11. Jahrhundert in lateinischer Sprache erschienen ist, heißt es: „Ein Lügenlied will ich euch singen, / Das soll euch wohl zum Lachen bringen. / Es war ein König, der sein Töchterlein, / So kündet er, dem Mann wollte frein, / Der also Meister wär im Lügen, / Daß sich der König ihm müßte fügen.“[17] Weder über das Genre noch über den Zweck des Gedichts wird der Leser im Unklaren gelassen: Das Gedicht handelt von einem Lügner und bezeichnet sich selbst als „Lügenlied“. Lügengedichte wie das *Modus florum* verkehren die Wirklichkeit in ihr Gegenteil und zielen damit auf eine komische Wirkung. „Dunkel war’s, der Mond schien helle, / Schnee lag auf der grünen Flur, / Als ein Wagen blitzesschnelle / langsam um die Ecke fuhr.“[18] Im Lügengedicht findet zusammen, was in Wirklichkeit nicht paßt. Als Ausdruck eines unbegrenzten Spiels der Phantasie werden Unmöglichkeiten aneinandergereiht; das Faktische des Lebens wird einfach ignoriert.

Jedoch sollte bei der Betrachtung solcher Feste der Phantasie bedacht werden, daß auch die Lügendichtung auf die Wirklichkeit verwiesen bleibt, wie Descartes in seinen *Meditationen* anschaulich darstellt: „Sind doch auch die Maler, selbst wenn sie Sirenen und

---

[15] Vgl. für die Darstellung der Lügendichtung Paul Aron: *Die Darstellung der Lüge und ihre Bewertung in der Literatur*. In: Otto Lipmann, Paul Plaut, (Hrsg.): *Die Lüge*, Leipzig 1927, S. 244-247; Walter Widmer (Hrsg.): *Lug und Trug*, Köln und Berlin 1963, S. 419-427; Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*, S. 66-74.
[16] Lukian: *Wahre Geschichte.* In: *Lügengeschichten und Dialoge. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland*, Nördlingen 1985, S. 284.
[17] *Modus florum*. In: Walter Widmer (Hrsg.): *Lug und Trug*, S. 85.
[18] *Das letzte Lügengedicht*. In: Walter Widmer (Hrsg.): *Lug und Trug*, S. 296.

Satyre in den fremdartigsten Gestalten zu bilden versuchen, nicht imstande, ihnen in jeder Hinsicht neue Eigenschaften zuzuteilen, sondern sie mischen nur die Glieder von verschiedenen lebenden Wesen durcheinander; oder, wenn sie vielleicht etwas so unerhört Neues sich ausdenken, wie man ähnliches überhaupt nie gesehen hat, das also ganz und gar erfunden und unwahr ist, so müssen doch mindestens die Farben wahr sein, aus denen sie es zusammensetzen."[19] So phantastisch eine Erfindung auch sein mag, sie ist doch aus Bausteinen der Wirklichkeit gebildet. Auch ein außergewöhnlicher Gedanke kann nur in der alltäglichen Sprache ausgedrückt werden. In der Negation der Regeln der Wirklichkeit bleibt auch die Lügendichtung auf diese Wirklichkeit verwiesen. Die Lügendichtung widerspricht der Wirklichkeit und handelt doch von ihr.

Auch das Volksbuch von Tyl Ulenspiegel erzählt wie die Lügendichtung von einer verkehrten Welt. Verkehrt ist diese Welt im Unterschied zur Lügendichtung insofern, als sie vor ihrem eigenen moralischen Anspruch nicht besteht. Die Welt Eulenspiegels ist nicht so, wie sie sein soll. Im Volksbuch über das Leben des Narren aus Kneitlingen wird als *27. Histori* eine Geschichte erzählt, deren Fabel das Modell für das Märchen *Des Kaisers neue Kleider* von Hans Christian Andersen ist.[20] Tyl Ulenspiegel stellt dem Landgrafen von Hessen eine Falle, die funktioniert, weil sich Tyl auf die Verlogenheit seiner Mitmenschen verlassen kann. Er verspricht, dem Fürsten ein Bild zu malen, das dessen Vorfahren darstellt und so seine adelige Herkunft augenfällig macht. Tyl erhält einen Vorschuß und heuert drei Gesellen an, deren größte Arbeit nicht die Malerei, sondern das Brettspiel sein soll. Irgendwann will der hessische Landgraf den Fortschritt der Arbeiten an dem Gemälde begutachten. Da sagt Ulenspiegel: „Ja, gnädiger Herr, aber einerlei will ich Euern Gnaden sagen, wer mit Euern Gnaden gehet und das Gemäld beschaut: Wer dann nit recht ehelich geboren ist, der mag mein Gemäld nit wohl sehen."[21] In Andersens späterer Fassung der Geschichte ist es nicht die uneheliche Geburt, sondern Dummheit und die Untauglichkeit für das Amt, die angeblich verhindern, daß der Betrachter die neuen Kleider des Kaisers sieht. Im Falle des hessischen Landgrafen, den Tyl Ulenspiegel an der Nase herumführt, haben uneheliche Geburt und Untauglichkeit für das Amt die gleiche Bedeutung, denn der Herrschaftsanspruch des Landgrafen gründet sich wie in jeder aristokratischen Gesellschaftsordnung auf die Zugehörigkeit zur Herrscherfamilie. Die uneheliche

[19] René Descartes: *Meditationen*, 1. Meditation, S. 17.
[20] Unter dem Titel *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft* (Frankfurt a. M. 2002) haben Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann und Ethel Matala de Maza einen lesenswerten Band herausgegeben, der neben der Edition von Andersens Märchen eine Reihe literarischer Vorbilder sowie Illustrationen und zum Teil kluge Analysen versammelt.
[21] Anonym: *Tyl Ulenspiegel*. In: Peter Suchsland (Hrsg.): *Deutsche Volksbücher*, Berlin und Weimar 1968, S. 43 f.

Geburt würde den Fürsten seiner Legitimität berauben, die Eulenspiegel mit dem Gemälde gerade augenfällig machen soll.

Ulenspiegel führt den Landgrafen vor eine leere Leinwand und beschreibt ihm, welche seiner Vorfahren wo und wie zu sehen seien. „Der Landgraf sah anders nüt dann die weiß Wand und gedacht in ihm selber, sollt ich immer ein Hurenkind sin, so sehe ich doch anders nüt dann ein weiße Wand."[22] Sagen tut er das freilich nicht. Auch die Fürstin und acht Jungfrauen schweigen still und sagen nicht, was sie sehen, weil sie Angst haben um ihren Ruf. Nur eine Törin – bei Andersen ein kleines Kind – sagt schließlich die Wahrheit, daß nämlich kein Gemälde, sondern nur eine weiße Leinwand zu sehen ist. „Da gedacht Ulenspiegel, das will nit gut werden, wöllen die Toren die Wahrheit sagen [...]"[23] Er läßt sich erneut hundert Gulden geben und zieht schnell weiter. In Andersens Märchen des 19. Jahrhunderts ist die Pointe viel deutlicher gestaltet als in dem Ulenspiegel-Schwank des frühen 16. Jahrhunderts. Und doch führt auch schon diese Geschichte vor, daß dem Druck zur Anpassung sogar der Herrscher selbst unterworfen ist. Allein Toren, Narren und Kindern kann ihr Ansehen gleichgültig sein, so daß sie sagen dürfen, was sie sehen. „Auf andere Weise ist der Narr eine Randfigur. [...] Seine Rede ergeht von einem Ort jenseits der genealogischen und hierarchischen Ordnung, das heißt aus einem sozialen Nirgendwo."[24] Wie Hermes sind auch die Narren und Schelme in der Utopie zu Hause. Der Schelm Tyl Ulenspiegel hat Respekt vor den Toren, weil er weiß, daß sie die Wahrheit aufdecken. Er gehört schließlich selbst dazu. Seinen kleinen Verdienst an der Sache gönnt ihm der Erzähler. Nicht Tyls Betrug wird verurteilt, sondern die Hofgesellschaft, die die eigene Ehre über die Wahrhaftigkeit stellt.

3. Schelmenroman

Seit dem 16. Jahrhundert entwickelt sich von Spanien ausgehend ein literarisches Genre, das wie die homerischen Epen und die Lügendichtung von listigen Helden handelt: Die Rede ist vom Pikaroroman[25], aus dem im deutschsprachigen Raum der Schelmenroman wurde. Den Zweck der Unterhaltung des Publikums hat der Schelmenroman von der Lügendichtung übernommen und um den Nutzen ergänzt, wie exemplarisch der

---

[22] Ebd., S. 44.
[23] Ebd., S. 45.
[24] Albrecht Koschorke: *Bündnisse, Klauseln*. In: Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Ethel Matala de Maza (Hrsg.): *Des Kaisers neue Kleidung*, S. 117.
[25] Über die Schreibweise des spanischen Schelms – pícaro, Píkaro, Picaro, Pikaro – herrscht in der deutschsprachigen Forschung keine Einigkeit. Jürgen Jacobs hat bei der Neuausgabe seines Aufsatzes *Bildungsroman und Pikaroroman* (In: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman*, Amsterdam 1986, S. 9-18) in einem Sammelband 1998 sogar den Titel seines Aufsatzes geändert: *Bildungsroman und Pícaro-Roman* (Ders.: *Der Weg des Pícaro*, Trier 1998, S. 25-39). Der Verfasser der vorliegenden Arbeit sieht sich daher als zu allen orthographischen Freiheiten berechtigt.

Untertitel des bedeutendsten epischen Werkes der deutschen Literatur des Barock beweist, der *Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen beweist: „Überauß lustig und männiglich nutzlich zu lesen."[26] Die inhaltliche Gestaltung des Schelmenromans steht hingegen im krassen Gegensatz zur Lügendichtung. Der Pikaroroman schildert keine verkehrte, sondern eine reale Welt. Gemeint ist damit, daß er an Schauplätzen spielt, die auf Landkarten verzeichnet sind und daß Fürsten auftreten, die auch aus anderen Quellen bezeugt sind. Der Schelmenroman erzählt keine Lügen. Das Erzählte wird vielmehr als die authentischen Erlebnisse des Erzählers angekündigt. Schelmenromane sind meistens in der Form einer Autobiographie verfaßt. Damit handelt sich der Schelmenroman aber ein Problem ein: Wenn der Schelm retrospektiv seine eigene Geschichte erzählt, muß ihm sein Leser mißtrauen. Der Schelm ist ein unzuverlässiger Erzähler. „Durch die betrügerischen Überlebenstechniken des Helden gerät auch der Wahrheitsanspruch des Erzählers ins Zwielicht. Kann es das also geben, Wahrheit aus dem Munde einer betrügerischen Person, deren Aussage vor jedem Gericht in Zweifel gezogen würde? Durch diesen fundamentalen pragmatischen Widerspruch ist der Leser gehalten, der Version des Erzählers trotz ihres Authentizitätsanspruchs stets zu mißtrauen. Der erzählende Schelm erscheint als unzuverlässiger Erzähler (*unreliable narrator*) [...]"[27] Der Schelmenroman wirft das Problem des Verhältnisses von Wirklichkeit und Literatur auf, wenn er die Wirklichkeit des Erzählten behauptet. Um dieses Problem vordergründig zu lösen, distanziert sich die Hauptfigur in der Rolle des Erzählers von seinen früheren Schelmenstücken. Der Erzähler beteuert seine endgültige Abkehr von seinem pikarischen Leben. Er beschreibt den Prozeß einer Läuterung. Seine Autobiographie bekommt dadurch den Charakter eines Bekenntnisses.

Die Tradition der *novela picaresca* beginnt 1554 mit dem anonymen Erscheinen des Romans *Das Leben des Lazarillo von Tormes, seine Freuden und Leiden*. Durch Nachdichtungen und Übersetzungen verbreiten sich die Geschichten um den unheroischen Schelm in ganz Europa. Der Schelmenroman hat eine episodische Struktur. Die additive Reihung der Episoden ergibt sich daraus, daß der Protagonist von einem Unglück ins nächste stolpert. „Der Held gerät in eine Notlage, macht einen Versuch, sich aus ihr zu befreien, der aber nur teilweise gelingt, wodurch er in eine neue Notlage gerät u. das

[26] Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch.* Werke I, 1, Frankfurt a. M. 1989, S. 11.
[27] Ansgar M. Cordie: *Raum und Zeit der Vaganten*, Berlin und New York 2001, S. 11.

Ganze von neuem losgehen kann."[28] Mit dem Scheitern ist oft ein Ortswechsel verbunden, so daß der Schelmenroman die Züge eines Reiseberichts trägt. Die dramaturgische Funktion der Reise beschreibt Kurt Forstreuter, indem er zugleich auf einen Zusammenhang der Form des Reiseberichts mit der Erzählperspektive hinweist: „Die Reise bietet Gelegenheit, den Erzähler Vieles und Abenteuerliches erleben zu lassen. Reiseform und Ichform ziehen sich gegenseitig an. Erstens sind gerade Reiseromane, denen die Einheit des Ortes fehlt, oft sehr locker komponiert, und es liegt nahe, ihnen in der Person des Erzählers einen festen Mittelpunkt zu geben. [...] Andrerseits ist die Ichform auf den Gesichtskreis einer einzigen Person beschränkt, und die Reiseform bietet die Möglichkeit, diesen Gesichtskreis dauernd zu verschieben und damit zu erweitern."[29] Trotzdem liegt der Schwerpunkt des Erzählens im frühen Schelmenroman wie im Abenteuerroman auf der Handlung und nicht auf der Psychologie der Figur.

Der Pikaro ist ein einsamer Held am Rande der Gesellschaft, der sich auf listige Weise Eintritt in eine Gesellschaft verschafft, die ihn eigentlich nicht haben will. Er ist ein mittelloser Außenseiter, ein Underdog. Weil er nichts hat und nichts gilt, muß er sich anderer Mittel bedienen: Er ist listig und anpassungsfähig. Insofern steht er in der auf Hesiod zurückgehenden Tradition der schwachen und unterdrückten Täuscher, die sich zur Überwindung ihrer Ohnmacht der List bedienen. Womit selbstverständlich nicht gesagt werden soll, daß nicht gerade auch die Mächtigen zur Festigung ihrer Macht mannigfaltige Täuschungen, Fälschungen und Lügen benutzen. Mit Betrug und Diebstahl, Lügen und Schlichen schlägt sich der Schelm durchs Leben. Er ist ein Antiheld. Doch ist der Schelm nicht wirklich kriminell, er bewahrt sich seine Unkorrumpiertheit. Während Lazaro die pikarische Lebensweise aus Not annimmt, wird sie bei seinen Nachfolgern zum Selbstzweck.[30] „Den satirischen Zweck der Figur modifiziert Grimmelshausens *Simplicissimus:* Sein Held führt sich zwar oft genug als Narr auf, entkommt aber gerade dadurch den üblichen, den gesellschaftsfähigen Lastern der anderen. Gegen den äußeren Anschein von Narrheit und Simplizität besitzt er eine innere Einsicht, die seinen schließlichen Austritt aus der mißratenen Welt begründet. Der Makel der Sündhaftigkeit hat sich vom Narren auf die Gesellschaft verschoben."[31] Schelmenromane sind oft Gesellschaftssatiren. Der Schelm ist ein überzeugter Aussteiger. Es wird zur Funktion der Schelmenfigur, daß sie der Welt den Spiegel vorhält.

---

[28] Guillaume van Gemert: „Schelmenroman". In: Volker Meid (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*, München 2000, S. 802.
[29] Kurt Forstreuter: *Die deutsche Icherzählung*, Nendeln 1967, S. 60.
[30] Vgl. Rainer Diederichs: *Strukturen des Schelmischen*, Düsseldorf 1971, S. 21.
[31] Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München und Wien 2002, S. 52.

Weil der Schelm seinen Prinzipien treu bleibt und wie Tyl Ulenspiegel immer alles ganz wörtlich nimmt, taugt er zum Gegenbild einer Gesellschaft, deren Regeln und Sitten sich in Auflösung befinden. Der *pícaro* steht einer Welt gegenüber, deren überlieferte Werte sich auflösen und deren Fassaden leer geworden sind. Der Schelm weigert sich, in dieser korrupten Welt mitzuspielen, und wählt ein Leben in der Freiheit des Außenseiters. Der dummschlaue Held gewinnt die Sympathie des Lesers, weil sich der Leser dem Schelm überlegen fühlen kann und weil der Schelm eben nicht wirklich dumm ist, sondern die Dummheit der anderen aufdeckt, indem er sie beim Wort nimmt. Mit den Mitteln der Satire greift der Schelmenroman die gesellschaftlichen Verhältnisse an: „der Pikaroroman ist wesentlich ein Roman der Krise, das Genre eines sozialen Umschichtungsprozesses und darum von Anbeginn ein Instrument der Gesellschaftskritik. Geschlossene und dadurch im Grunde schon überholte Gesellschaftssysteme werden aus der Perspektive des sozial unterlegenen Menschen satirisch beleuchtet und in ihren hohlen Moralfassaden bloßgestellt.“[32] Diese Auffassung ist Konsens in der Literaturwissenschaft: Im Schelmenroman werde nicht der betrügerische Pikaro, sondern die verlogene Welt kritisiert.

Trotz seines kritischen Standpunkts tritt der episodische Schelmenroman im 18. und 19. Jahrhundert in den Hintergrund, weil der spitzbübische Held nicht in das bürgerliche Projekt der Aufklärung paßt. Der Schelmenroman und der durchkomponierte, teleologische Bildungs- oder Entwicklungsroman scheinen sich in Deutschland gegenseitig ihre Bedeutung streitig zu machen. „Ein auffälliger Befund im Verhältnis von Pikaro- und Bildungsroman ist, daß die beiden Gattungen sich in ihrer historischen Entfaltung – jedenfalls im Rahmen der deutschen Literaturgeschichte – wechselseitig zu verdrängen scheinen. Das Zurücktreten pikaresker Romane im 18. und 19. Jahrhundert fällt zusammen mit der Blüte des Bildungsromans. Im 20. Jahrhundert indessen entstehen wieder Erzählwerke pikaresken Charakters, während gleichzeitig die Tradition des Bildungsromans in eine kritische Phase eintritt.“[33] Wenngleich der Bildungsroman die Schelme zurückdrängt, verschwinden sie nicht aus der Literatur. Im folgenden soll durch die exemplarische Betrachtung erzählender Literatur die Lücke zwischen dem Verschwinden der listigen Helden und der Wiederkehr der Schelme im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts geschlossen werden.

---

[32] Gerhart Hoffmeister: *Der moderne deutsche Schelmenroman*, S. 3.
[33] Jürgen Jacobs: *Der Weg des Pícaro*, S. 35.

B. *Die Täuschung der Aufklärung*

1. Friedrich Schiller: *Der Geisterseher*

Der Humor, mit dem der Betrug im Schelmenroman assoziiert war, ist in dem Romanfragment *Der Geisterseher. Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O*** durch eine dämonische Stimmung ersetzt. Anders als im Schelmenroman ist in Schillers Roman die Figur des Betrügers nicht der Protagonist, sondern sein Widersacher. Der Täuscher ist nicht mehr listiger Aufklärer, sondern bösartiger Ränkeschmied. Seine Intrige steht im Dienst politischer Macht und Einflußnahme. Die Funktion der Intrige ist der der Täuschung ähnlich, wie Peter von Matt in seinem Aufsatz *Ästhetik der Hinterlist* beschreibt: „In der Intrige entzieht sich der Held dem über ihm waltenden Schicksal. Er tut so, als gäbe es das nicht und fabriziert es selbst. Frei von aller Furcht, von allem Glauben an die Moira, das Fatum, die Vorsehung, an Fluch oder Segen der Götter, an die regierende Gewalt der Gestirne, vertauscht er die Frömmigkeit mit der Intelligenz. Er setzt nicht länger auf Gebete und Orakel, sondern auf den eigenen hellen Kopf, auf Schlauheit und Logik.“[34] Wie der Täuschung liegt der Darstellung der Intrige die Überzeugung zugrunde, daß die Welt machbar ist, daß die Menschen die Wirklichkeit nach ihrem – zuweilen täuschenden oder intriganten – Willen gestalten können.

Schillers Romanfragment ist in den Jahren 1787 bis 1789 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Thalia* und im Jahr der Französischen Revolution erstmals in Buchform erschienen. Schiller hat den Text mehrfach stark überarbeitet, so daß sich eine Interpretation des Werkes viele Freiheiten nehmen kann.[35] Die Erzählsituation ist mehrfach vermittelt: Der Autor Schiller tritt als Herausgeber von Aufzeichnungen des Grafen von O auf. Dieser erklärt – im ersten Absatz der Buchausgabe – seine Erzählweise so: „Reine, strenge W a h r h e i t wird meine Feder leiten; denn wenn diese Blätter an die Welt treten, bin ich nicht mehr, und nie werde ich ihr Schicksal erfahren.“[36] Die Wahrheit ist dem Grafen so wichtig, daß sie typographisch hervorgehoben ist. Er verspricht einen rücksichtslosen Bericht, dessen Wahrhaftigkeit er durch den Hinweis auf seinen eigenen Tod Glaubwürdigkeit und Nachdruck verschafft. Im zweiten Teil des Textes bestehen diese Papiere aus

---

[34] Peter von Matt: *Ästhetik der Hinterlist*. In: Merkur, 56. Jg. (2002), H. 6, S. 465.

[35] „*Der Geisterseher* erschließt sich nur dem, der ihn geschichtlich, und das heißt: in den Zeit-Schichten seiner Entstehung zu lesen versteht.“ „Es existiert keine Ausgabe des *Geistersehers*, von der man sagen kann, sie repräsentiere das Konzept des Autors. Schiller hat es vermieden, sich dazu zu äußern. Der Leser des *Geistersehers* kann sich demnach selbst für eine der Fassungen entscheiden.“ (Otto Dann: *Der Geisterseher. Gehalt*. In: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden VII*, Frankfurt a. M. 2002, S. 1011, 1013) Dieser philologische Hinweis berechtigt dazu, die Interpretation sowohl auf die Zeitschriftenfassung, wie auf die Buchausgabe zu stützen.

[36] Friedrich Schiller: *Der Geisterseher*. Werke und Briefe VII, S. 1000.

einem Briefwechsel zwischen dem Grafen von O und dem Baron von F, weil sich der Graf nicht mehr in der Nähe des Prinzen befindet und er den Fortgang der Geschichte selber nur aus diesen Briefen des Barons kennt. Der Herausgeber der fingierten Memoires greift – im Erstdruck in der Zeitschrift *Thalia* – mehrfach kommentierend in den Text ein. In seinen Anmerkungen berichtet der Herausgeber „S." einerseits, daß er die Papiere des Grafen von O, „dessen Worten ich bis jetzt buchstäblich gefolgt bin", bearbeitet und von überflüssigen Details befreit habe, „um lieber zur Sache selbst zu eilen"[37]. Andererseits betont er die Zurückhaltung bei Eingriffen in sein Material: „so wenig darf ich doch der historischen Wahrheit zu nahe treten, und ich erzähle das Factum, wie ich es gefunden. S."[38] Der Graf behauptet, daß er sich nur von der Wahrheit habe leiten lassen und bekräftigt seine Rücksichtslosigkeit mit seinem eigenen Ableben; der Herausgeber S. verspricht, aufgefundene Fakten wiederzugeben. Autor und Herausgeber versichern, daß der *Geisterseher* keine Lügendichtung, sondern eine wahre Geschichte sei. In allen Ausgaben des Werkes wird mit unterschiedliche Mitteln die Faktizität des Erzählten hervorgehoben.

Der Geisterseher ist kein Märchen, sondern er spielt in der Welt des 18. Jahrhunderts. Prinz F, dritter in der Thronfolge seiner Familie, hält sich inkognito in Venedig auf. Auf dem nächtlichen Markusplatz nähert sich dem Prinzen und seinem Begleiter Graf O eine „Maske", ein Fremder in armenischer Kleidung. Die Maske haucht die vielsagenden Worte: „»Wünschen sie sich Glück, Prinz (indem sie ihn bei seinem wahren Namen nannte). Um Neun Uhr ist er gestorben«".[39] Die Maske weiß sogar den wahren Namen des Prinzen, den Graf O seinen Lesern verheimlicht, weil er eine angeblich reale Person vor Wiedererkennung schützen will. Kurz nach dieser Begebenheit erfährt der Prinz, daß tatsächlich ein Verwandter gestorben ist. Die rätselhaften Worte werden dadurch zu einer Prophezeiung. Mit dem Tod seines Cousins steigen die Regierungshoffnungen des Prinzen. Diese Bestätigung der Worte des Armeniers sind der Beginn einer allgemeinen Verwirrung des Prinzen. Er glaubt, daß alle Welt sein Schicksal kennt. Der Prinz fühlt sich mehr und mehr von einer allwissenden Gewalt verfolgt, die er in dem obskuren Armenier personifiziert sieht. Auch für den Leser sind die Begebenheiten unerklärlich und unheimlich, weil sie in einer realen Welt stattfinden.

In dieser verunsicherten Stimmung nimmt der Prinz mit dem Grafen und einer kleinen Gesellschaft an einer Geisterbeschwörung teil, die ein Sizilianer abzuhalten sich anbietet.

---

[37] Ebd., S. 611.
[38] Ebd., S. 615.
[39] Ebd., S. 590.

Mit viel Brimborium bereitet er die Séance vor. Zu den Vorbereitungen gehört es, daß der Raum völlig umgebaut und verdunkelt wird, daß das Publikum lange warten und schließlich sogar in Unterwäsche erscheinen muß. „»Aber zu welchem Ende stellten Sie dieses an?«“, fragt der Prinz später nach erfolgter Desillusionierung und der Sizilianer antwortet: „»Um Sie nachdenkend zu machen – um einen Gemütszustand in Ihnen vorzubereiten, der Sie für das *Wunderbare*, das ich mit Ihnen im Sinn hatte, empfänglich machen sollte.«“[40] Täuschung steht oder fällt – wie gesagt – mit der Schaffung des richtigen Rahmens.

Mit Knall und Rauch läßt der Sizilianer einen Geist erscheinen, einen alten Freund des Prinzen. Doch der Armenier, der zunächst unerkannt auch unter den Teilnehmern war, beendet die Vorführung, indem er den Sizilianer als Taschenspieler denunziert. Die technische Apparatur des Betrugs wird aufgedeckt. Der Armenier erscheint den Teilnehmern der Geisterbeschwörung als Aufklärer, weil er die Täuschung durchbrochen und die Gültigkeit der Naturgesetze wiederhergestellt hat. Dadurch gewinnt er das Vertrauen der Getäuschten. Später stellt sich jedoch heraus, daß die ganze Geisterbeschwörung samt ihrem Ende eine Inszenierung des Armeniers war. Doch auch daß der Sizilianer dem Prinz und dem Graf verrät, daß er nur Handlanger des Armeniers ist, entzaubert den Armenier nicht. Den Prinzen überzeugt gerade diese Aufdeckung der inszenierten Illusion von der übermenschlichen Macht des Armeniers.

In dem Romanfragment *Der Geisterseher* gibt Friedrich Schiller Einblick in sein technisches Repertoire als Theaterautor. Er führt vor, wie man Menschen Dinge als existierend vorgaukeln kann, die gar nicht existieren. Auf den ersten Blick scheint Schillers Romanfragment einer Ästhetik und der Moral der Aufklärung verpflichtet zu sein. Die Welt wird als vollständig rational und prinzipiell erkennbar dargestellt. Es gibt keine Täuschung, die kluger Geist nicht durchschauen könnte. Das scheinbar Übernatürliche wird auf die gelungene Einstimmung des Publikums und täuschende Knall- und Lichteffekte aus dem Repertoire der Bühnentechnik reduziert. Wie das aufgeklärte Publikum Schillers glaubt jedoch auch der Prinz die Täuschungen zu durchschauen. Tatsächlich aber blickt er nicht tief genug und sieht nicht, daß sich hinter jeder erkannten Inszenierung eine weitere verbirgt, die gerade auf der Entdeckung der ersten basiert. So wird er Opfer einer politischen Intrige, deren Ziel auch dem Leser nur angedeutet wird, bevor das Fragment endet. Schiller zeigt die Grenzen der Aufklärung, die darin bestehen, daß sie sich ihrer Sache vollkommen sicher ist.

---

[40] Ebd., S. 614.

2. E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*

Der Geisterseher wird durch die Herausgeberfiktion und die Genrebezeichnung „Memoires" so erzählt, als ob er das authentische Dokument faktischer Ereignisse sei. *Klein Zaches genannt Zinnober* wird dagegen im Untertitel als *Märchen* bezeichnet, der Text also in ein Genre eingeordnet, das der verkehrten Welt der Lügendichtung verwandt ist. Der auktoriale Erzähler wendet sich mit Worten zwischen Unterwürfigkeit und ironischer Überlegenheit an den Leser und macht so den Vorgang des Erzählens zum Bestandteil der 1819 erschienenen Erzählung: „Dieser junge Mann, der dir, geliebter Leser, auf den ersten Blick so wohlgefällt, ist niemand anders, als der Student Balthasar, anständiger, vermögender Leute Kind, fromm – verständig – fleißig – von dem ich dir, o mein Leser! in der merkwürdigen Geschichte, die ich aufzuschreiben unternommen, gar vieles zu erzählen gedenke."[41] Der Leser wird explizit darauf hingewiesen, daß er eine Erzählung und nicht die Wirklichkeit vor sich hat.

Schillers Fragment handelt von „Verirrungen des menschlichen Geistes"[42], der Erzähler von *Klein Zaches* nennt sein Märchen merkwürdig. Unter dieser Merkwürdigkeit versteht er das Bedeutende, das Verwunderliche, aber auch das Komische.[43] Entsprechend dieser Bandbreite ist die Stimmung des Märchens zugleich komisch und unheimlich. Den Grund der Unheimlichkeit literarischer Texte hat Sigmund Freud am Beispiel von Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* exemplarisch beschrieben: „Zu den vielen Freiheiten des Dichters gehört auch die, seine Darstellungswelt nach Belieben so zu wählen, daß sie mit der uns vertrauten Realität zusammenfällt, oder sich irgendwie von ihr entfernt. Wir folgen ihm in jedem Falle. [...] Der Dichter hat dann noch ein Mittel zur Verfügung, durch welches er sich dieser unserer Auflehnung entziehen und gleichzeitig die Bedingungen für das Erreichen seiner Absichten verbessern kann. Es besteht darin, daß er uns lange Zeit nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht."[44] Der Autor Hoffmann irritiert seine Leser über die Frage, in welcher Welt das Erzählte spielt. Er läßt offen, ob er die Geschichte von Klein Zaches nur in der jenseitigen Welt des Märchens oder auch im Diesseits für möglich hält.

---

[41] E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. Sämtliche Werke in sechs Bänden III, Frankfurt a. M. 1985, S. 553.
[42] Friedrich Schiller: *Der Geisterseher*. Werke und Briefe VII, S. 1000.
[43] Vgl. „merkwürdig". Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XII, Sp. 2108.
[44] Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Gesammelte Werke XII, Frankfurt a.M. u.a. 1966, S. 264-266.

Diese Ambivalenz korrespondiert den zwei Welten, die Hoffmann in der Geschichte zusammenbringt: Neben den Feen und Zauberern aus dem Volksmärchen gehören zu dem Kosmos der Erzählung Professoren, Studenten und Gesellschaften, die zwar satirisch überzeichnet, aber zugleich Figuren des 19. Jahrhunderts sind. Ironie ist ein zentrales Element des Textes, indem etwa lächerliche Dinge ganz ernsthaft behandelt werden. *Klein Zaches genannt Zinnober* ist eine Geschichte über Täuschungen der Wahrnehmung und über die auch heute gültige Auffassung, daß Erfolg erfolgreich macht.

Paphnutius hat in seinem Reich die Aufklärung eingeführt. Er hat alles Wunderbare und die Poesie per Dekret verboten: „Ehe wir mit der Aufklärung vorschreiten, d.h. ehe wir die Wälder umhauen, den Strom schiffbar machen, Kartoffeln anbauen, die Dorfschulen verbessern, Akazien und Pappeln anpflanzen, die Jugend ihr Morgen- und Abendlied zweistimmig absingen, Chausseen anlegen und die Kuhpocken einimpfen lassen, ist es nötig, alle Leute von gefährlichen Gesinnungen, die keiner Vernunft Gehör geben und das Volk durch lauter Albernheiten verführen, aus dem Staate zu verbannen.“[45] Unter Aufklärung verstehen Paphnutius und sein Minister Andres nicht den Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, wie Immanuel Kant sie programmatisch definiert hatte, sondern das Roden der Wälder. Aufklärung steht in diesem Märchen nicht für die Moralisierung der Welt, sondern für ihre technische Beherrschung. Der Erzähler spart nicht mit satirischen Seitenhieben gegen die Vernunft. So gründe sich der Ruhm des Professors der Naturkunde Mosch Terpin an der Universität von Kerepes darauf, daß er „nach vielen physikalischen Versuchen glücklich herausgebracht hatte, daß die Finsternis hauptsächlich von Mangel an Licht herrühre“[46]. Widerwillig studiert der poetische Balthasar mit einem verklärten Faible für das Wunderbare nur deshalb bei diesem lächerlichen und angesehenen Professor, weil er in dessen Tochter verliebt ist. Der Erzähler beschreibt Candida so: „Von schlankem hohen Wuchs, leichter Bewegung, war das Mädchen, zumal in lebenslustiger Umgebung die Huld, die Anmut selbst, und man übersah es bei so vielem körperlichen Reiz sehr gern, daß Hand und Fuß vielleicht kleiner hätten gebaut sein können. Dabei hatte Candida Goethes Wilhelm Meister, Schillers Gedichte und Fouqués Zauberring gelesen, und beinahe alles, was darin enthalten, wieder vergessen;“[47] Balthasars Liebe verändert seine Wahrnehmung: Er hat ein anderes Bild von Candida, als sein Freund Fabian und der Erzähler. Balthasar stilisiert sie zum poetischen Ideal, dem sie – naturgemäß – nicht entspricht. Liebe macht nicht blind, aber kurzsichtig.

---

[45] E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. Sämtliche Werke III, S. 544.
[46] Ebd., S. 552.
[47] Ebd., S. 565.

Eines Tages sorgt bei Professor Terpin und in der ganzen Stadt ein Jüngling für Aufregung, den alle als wunderschönen Edelmann ansehen. Alle bis auf Balthasar. Er sieht in dem verehrten Zinnober, was er wirklich ist: Klein Zaches, ein häßliches, verkrüppeltes Männlein. Während er Candida idealisiert, hat er in bezug auf Zaches als einziger den Durchblick. Zaches ist tatsächlich verzaubert. In seiner Kindheit hatte die Fee Rosabelverde den häßlichen Wechselbalg aus Mitleid mit drei „feuerfarbglänzenden" Haaren versehen, die bewirken, daß Zaches alle anderen bezaubert. Für alles, was in Zaches' Umgebung an Bewundernswertem geleistet wird, erntet er die Lorbeeren. Als Balthasar ein Gedicht vorträgt, das er insgeheim an seine Candida richtet, erntet Zaches dafür das Lob. „Balthasar glaubte, daß der rechte Augenblick gekommen, mit seinem Gedicht von der Liebe der Nachtigall zur Purpurrose hervorzurücken. Er äußerte daher mit der gehörigen Verschämtheit, wie sie bei jungen Dichtern im Brauch ist, daß er, dürfe er nicht fürchten, Überdruß und Langeweile zu erregen, dürfe er auf gütige Nachsicht der geehrten Versammlung hoffen, es wagen wolle, ein Gedicht, das jüngste Erzeugnis seiner Muse, vorzulesen. [...] Endlich hatte er geendet. Da riefen alle: »Welch ein Gedicht! – welche Gedanken – welche Phantasie – was für schöne Verse – welcher Wohlklang – Dank – Dank Ihnen, bester Herr Zinnober für den göttlichen Genuß –«"[48] Das Publikum verhält sich, als hätte nicht Balthasar, sondern Zinnober gelesen, selbst Balthasars Freund Fabian. Zinnober nimmt stolz die Komplimente entgegen und niemand glaubt Balthasar, wer wirklich vorgetragen hat. Der unverdiente Erfolg Zinnobers wird in dem Märchen in erster Linie mit Magie begründet. Hoffmann zeigt aber auch, durch welche diesseitigen Mechanismen dieser Zauber den Aufstieg von Zaches bis zum Amt eines „Geheimen Spezialrates" bewirkt. Es sind nicht nur seine goldenen Haare, die Zaches erfolgreich machen, es wirkt nicht nur ein irrationaler Zauber. Der Naturforscher Mosch Terpin ist von Zinnober nicht bezaubert, er rechnet sich gute Aufstiegschancen aus, wenn er sich im Kielwasser von Zinnober aufhält. Um selbst voran zu kommen, protegiert er Zinnober. Hier wirkt außerdem derselbe Effekt, der bewirkt, daß niemand sagt, daß er sieht, daß Eulenspiegels Leinwand leer und der Kaiser nackt ist. Dem Poeten Balthasar kommt darin die Rolle des Toren zu. Diese Rolle hat Hoffmann aber verändert: Balthasar ist weder ein verspielter Schelm noch ein selbstloser Aufklärer, dem es um nichts anderes ginge als die Wahrheit. Ohne selbst getäuscht zu werden ist Balthasar vielmehr ein Opfer von Zinnobers Zauber und entzaubert ihn vor allem deshalb, um sich selber ins rechte Licht zu setzen.

[48] Ebd., S. 571.

Hoffmann kritisiert eine Aufklärung, die die Geschichte eines rücksichtslosen Aufsteigers wie Klein Zaches möglich macht. Er zeigt, daß das Erziehungsprogramm der Fee Rosabelverde scheitert. Ein scheinbar besseres Aussehen macht noch keinen besseren Menschen. Die Geschichte führt zugleich vor, daß gerade die aufgeklärten, die gebildeten Bürger nicht in der Lage sind, Klein Zaches zu entzaubern, weil sie glauben, die Aufklärung habe den Zauber aus der Welt verbannt. Von Gesetz wegen ist doch das Unerklärliche verboten. Es kann doch gar nicht sein, was nicht sein darf. Nur der schwärmerische Balthasar kann den Zauber von Zaches durchschauen, und am Ende mit der Hilfe des Zauberers Prosper Alpanus brechen, weil er an das Wunderbare glaubt. Täuschung ist nur durchschaubar, wenn man sie für möglich hält.

3. Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla*

Täuschung ist auch das stille Hauptthema der Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*, die Gottfried Keller 1856 und 1873/74 in zwei Bänden veröffentlicht hat. Das Zentrum der zehn Erzählungen ist der imaginäre Ort Seldwyla, den der Erzähler in der ersten Vorrede so beschreibt: „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der That die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz. Sie steckt noch in den gleichen alten Ringmauern und Türmen, wie vor dreihundert Jahren, und ist also immer das gleiche Nest;“[49] Der Hauptort der Handlung liegt zwischen einem unbestimmten Irgendwo auf der einen und dem politisch-geographischen Raum der Schweiz auf der anderen Seite. Seldwyla ist nicht bloß der Phantasie entsprungen, Seldwyla ist kein Märchen wie *Klein Zaches*. Es liegt in einem wirklichen Land. Die Vorrede appelliert damit an Vorstellungen und Vorurteile des Lesers. Seldwyla wird – zumindest für Leser außerhalb der Schweiz – in die Klischees von Bergen, Gemütlichkeit und Käse eingeordnet. Die Stadt hat eine Vergangenheit, auf die mit der Erwähnung der Türme und Ringmauern hingewiesen wird. Der Erzähler überblickt die letzten dreihundert Jahre der Geschichte der Stadt. Dreihundert Jahre sind zwar eine lange Zeit, aber eigentlich keine Ewigkeit. Trotzdem schließt der Erzähler, daß Seldwyla „immer“ das gleiche Nest geblieben sei. Der Erzähler ist Herr der Zeiten. Auch der Kontrast von „irgendwo“ und „Schweiz“ verrät die Ästhetik des Erzählers, seine Vorstellung des Verhältnisses von Dichtung und Wirklichkeit: Der Erzähler dieser Geschichten gibt sich als Chronist, tatsächlich ist er aber der souveräne Schöpfer einer ganzen Welt. Sein Erzählen ist zugleich realistisch konkret und poetisch allgemein. Seldwyla ist ein Kunst-

[49] Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla. Erster Band.* Sämtliche Werke (HKKA) IV, Basel und Frankfurt a. M. 2000, S. 7.

produkt, ein antimoderner Nicht-Ort, eine Utopie vom Stillstand.[50] Wie unterschiedlich im Rahmen dieser ästhetischen Topographie von Täuschungen erzählt wird, soll anhand der beiden Erzählungen *Der Schmied seines Glücks* und *Kleider machen Leute* exemplarisch dargestellt werden, die am Anfang des zweiten Bandes der Sammlung stehen.

a) Kleider machen Leute

Der Titel der Erzählung *Kleider machen Leute* ist ein geflügeltes Wort und taucht variiert in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* auf. In Kellers Geschichte von Wenzel Strapinski geht es um die Interpretation von Zeichen und – wie bei Klein Zaches – um das Interesse, das die Betrogenen an dem Betrug haben müssen, damit er funktioniert. Wenzel Strapinski ist kein böser Mensch. Er ist als Schneider im Besitz eines ordentlichen Mantels, den er nicht trägt um zu blenden, wie der Erzähler mehrfach versichert, sondern lediglich aus der Lust, anständig auszusehen. Der Erzähler hat Sympathie für diesen Betrüger. Auf der Landstraße wird Wenzel von einem herrschaftlichen Kutscher nach Goldach mitgenommen, der Nachbarstadt von Seldwyla. „Denn es fing eben an zu regnen und er hatte mit einem Blicke gesehen, daß der Fußgänger sich matt und kümmerlich durch die Welt schlug."[51] Die Goldacher sehen die Kutsche, sehen die Kleidung des Schneiders und vermuten in ihm sogleich einen Adligen. In einem Gasthaus bemüht sich der Wirt ganz ungebeten, ein besonders feines Mahl aufzutischen. Der Kutscher will sich einen Spaß machen und nennt den Schneider einen polnischen Grafen. Wenzel Strapinski wird nun von der ganzen Stadt ernsthaft als großer Herr behandelt. Man reißt sich darum, ihm Geschenke machen zu dürfen. Die Bürger von Goldach wollen in ihm den Grafen sehen, weil sie es für eine Ehre halten, eine adelige Persönlichkeit unter sich zu haben. Der Feudalismus lebt auch nach den bürgerlichen Revolutionen fort. Wenzels Angst, Zurückhaltung und Schüchternheit wird als besondere Vornehmheit verstanden. Egal was er tut, die Goldacher Bürger nehmen es als Bestätigung ihres einmal gefaßten Bildes.

Wenzel gewinnt beim Spiel mit den Honoratioren der Stadt, die ihm besonders um den Bart gehen, und in der Lotterie. Sein Spiel mit dem Schein führt zu wirklichem und ehrlichem Erfolg im Geschäft. „So ward er rasch zum Helden eines artigen Romans, an welchem er gemeinsam mit der Stadt und liebevoll arbeitete, dessen Hauptbestandteil aber immer noch das Geheimnis war."[52] Wenzel nimmt sich vor, Goldach heimlich zu verlassen, seinen Schwindel zu beenden und alle Schulden zu bezahlen. Er verliebt sich

---

[50] Vgl. Stefan Helge Kern: *Fortschritt zurück – Rückschritt nach vorn.* In: Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus, 11. Jg. (2001), S. 84-96.
[51] Gottfried Keller: *Kleider machen Leute.* Sämtliche Werke (HKKA) V, S. 12.
[52] Ebd., S. 33.

jedoch in Nettchen, die Tochter des Amtsrates, und die beiden wollen heiraten. Bei der Verlobung taucht nicht zufällig eine Seldwyler Karnevalsgesellschaft auf. Die Seldwyler machen angestachelt durch einen eifersüchtigen Verehrer Nettchens eine Aufführung, in der sie die Geschichte eines armen Schneiders vorspielen, der sich durch seine Kleidung zum Grafen macht. Wenzel Strapinski ist enttarnt, verläßt das Fest und geht hinaus in den Schnee. Nettchen eilt ihm nach und findet den halberfrorenen Schneider. Die beiden sprechen sich aus und Nettchen stellt sich auf Wenzels Seite. Zunächst gegen den Willen ihres Vaters setzt sie die Hochzeit und ein gemeinsames Leben mit Wenzel durch. Die beiden ziehen nach Seldwyla, und Wenzel verdient durch ein fleißiges, bescheidenes und sparsames Leben als Schneider und Tuchhändler ein Vermögen. Er versöhnt sich mit dem Schwiegervater und zieht mit Nettchen nach Goldach.

b) Der Schmied seines Glückes

Auch John Kabys, *Der Schmied seines Glückes*, ist ein Betrüger. Er glaubt an das Sprichwort, daß jeder seines Glückes Schmied sei. Schon sein Name ist gefälscht. Mit einem ersten „Meisterschlag" macht Kabys aus seinem Taufnamen Johannes den englischen Namen John, um sich „einen angelsächsisch unternehmenden Nimbus"[53] zu geben. Dem Glück bringt er sich damit nicht näher, also ändert er seinen Familiennamen Kabis, der Weißkohl bedeutet, in Kabys um, damit er mehr Anrecht auf das Glück habe. Auch seine Ausstattung wählt er so aus, daß sie seiner Meinung nach geschäftlichen Erfolg garantieren muß: goldene Uhr, goldene Kettchen, verziertes Rauchzeug und eine zierliche Geldbörse. Um einen klangvollen Doppelnamen zu ergattern, will Kabys heiraten. Ein Fräulein Oliva kommt ihm gerade recht. Nur stellt sich nach der Verlobung heraus, daß die junge Frau ein uneheliches Kind ist und eigentlich Häuptle heißt. Hans Kohlköpfchen wäre die Bedeutung des Doppelnamens geworden. Der Betrüger ist das erste Mal selbst betrogen.

Kabys reist nach Augsburg, wo angeblich Verwandte von ihm leben. In einem vornehmen Haus lernt er Adam Litumlei kennen, dessen Äußeres an die Figur des Rumpelstilzchen erinnert. Litumlei hat keinen großen Namen, aber dafür ein großes Vermögen. Kabys wollte aus einem Namen ein Vermögen und sein Glück machen, bei Litumlei ist das gerade umgekehrt: Ihm fehlt zum Vermögen die große Familie. Adam Litumleis Traum ist es, Erzvater eines bedeutenden Geschlechts zu sein. Vorerst hat er die Bilder eines alten Patriziergeschlechts in seiner Villa mit seinem eigenen Familiennamen versehen. Die Geschichte seiner Familie ist schon erfunden, dabei ist das Männlein zeugungsunfähig. Litumlei muß sich eine Familie erlügen, weil er keine eigenen Nachkommen haben kann –

[53] Gottfried Keller: *Der Schmied seines Glücks.* Ebd., S. 63.

wofür er selbstverständlich seine mehrfach ausgetauschten Frauen verantwortlich macht. Litumlei macht Kabys das Angebot, ihn als Sohn anzunehmen, um endlich einen Nachkommen zu haben. Kabys willigt ein, weil er damit der Erbe Litumleis wird und sein Glück so für besiegelt hält. Die beiden beginnen, eine Familienchronik zu schreiben. Geschichtsfälscher bei der Arbeit: „Jedoch fand sich bald eine noch wichtigere Thätigkeit für die beiden Männer vor, als der Papa darauf drang, nun gemeinschaftlich jenen Roman zu erfinden und aufzuschreiben, durch welchen John zu seinem natürlichen Sohn erhoben wurde. Es sollte ein geheimes Familiendokument werden in der Form fragmentarischer Denkwürdigkeiten. Um Eifersucht und Unruhe der Frau Litumlei zu verhüten, mußte es in geheimen Sitzungen abgefaßt und sollte ganz im Stillen in das zu gründende Familienarchiv verschlossen werden, um erst in künftigen Zeiten, wenn das Geschlecht in Blüte stände, an das Tageslicht zu treten und von der Geschichte des Litumleiblutes zu reden.“[54] Statt ein Buch zu werden, umfaßt der „Roman“ nur eine knappe Seite. Der falsche Graf Wenzel Strapinski lebt einen Roman, Litumlei und Kabys wollen aus ihrem Leben einen Roman machen. Und das geht schief.

John Kabys geht ein Verhältnis mit der Frau von Litumlei ein, um sich auch ihre Gunst zu sichern und sein Glück zu befestigen. Frau Litumlei wird schwanger, wovon Kabys zunächst nichts erfährt. Litumlei hält sich für den Vater des Kindes. Als der lang ersehnte Stammhalter geboren wird, legt John Kabys Litumlei die Möglichkeit einer Untreue seiner Frau nahe, weil er Angst hat, sein Erbe zu verlieren. Litumlei fühlt sich in seiner Ehre als Mann gekränkt und jagt John aus dem Haus. Beide sind betrogene Betrüger. Indem John seinem Glück nachhelfen wollte, verliert er es. Kabys kehrt „nach seinem guten Seldwyla“ zurück und macht dort ein sehr bescheidenes Glück: Die Seldwyler sind eine Solidargemeinschaft und als sie Kabys im Besitz eines abnehmenden kleinen Vermögens sehen, ihn also als einen der ihren erkennen, verkaufen sie ihm eine Nagelschmiede. Aus dem Schmied seines Glückes wird bei Gottfried Keller ein ordentlicher Nagelschmied.

Kabys und Strapinski geben beide vor etwas zu sein, was sie nicht sind. Dennoch wird Wenzel vom Erzähler mit der geliebten Frau und einigem Reichtum belohnt, während John sich durch Handarbeit in der Nagelschmiede erst noch bessern muß. Dank der Solidarität der Seldwyler hat er ein Auskommen, das große Glück bleibt ihm aber verwehrt. Der Unterschied der beiden Charaktere liegt im Vorsatz des Betruges und in der Weise, wie gut sie bei aller Täuschung ihre Rolle auszufüllen vermögen. Wenzel wird in den Betrug hineingetrieben, was der Erzähler mehrfach betont, John ist ein vorsätzlicher

[54] Ebd., S. 80 f.

Betrüger, der größer tut als er ist. Während Kabys die Liebe nur als Zweck betrachtet, ist Wenzel Strapinski sogar bereit, für seine aufrichtige Liebe ein Risiko einzugehen, sogar sein Leben zu opfern.

C. Täuschung dichten

Die Bewertung von Täuschung in der Literatur hat sich im Rahmen der hier skizzierten Entwicklungsgeschichte erheblich verändert: Aus dem göttlichen Lügner Hermes ist ein lächerlicher Nagelschmied geworden. Galt das Lügen noch bis in die Dichtung des Mittelalters hinein als Ausweis besonderer Klugheit, stempelt die Aufklärung Täuschung zum abweichenden, amoralischen Verhalten. Der Schelm darf nur dann positiver Held sein, wenn seinen kleinen Lügen die Verlogenheit einer ganzen Gesellschaft gegenübersteht. Denn dann kann selbst ein Betrüger ein Werkzeug der Aufklärung sein. „Die Figur des Hochstaplers ist der Katalysator, durch den das wahre Bild der Gesellschaft evident wird."[55] Wie der Schelm und der Eulenspiegel hat auch der Hochstapler als literarische Figur die Funktion, den gesellschaftlichen Schein zu demaskieren. Bis ins 19. Jahrhundert hinein bleiben daher Darstellungen des Scheins – ex negativo – Inszenierungen des Seins. Das Erzählen von Täuschung thematisiert, was echt ist und was falsch. Es legt zumindest das Bedürfnis offen, daß Menschen nach Echtheit, Authentizität und Gewißheit haben. Diese Frage wird offenbar besonders bedeutsam, wenn Traditionen, Sitten, Werte ihre paradigmatische Funktion einbüßen oder wenn die äußere, sinnliche, materiale Wirklichkeit nicht mehr als das schlechthin Gegebene angesehen wird.

Täuschungen erfüllen zugleich auch dramaturgische Funktionen: In der *Odyssee* verdeckt die Listigkeit des Odysseus, daß die Handlung eigentlich durch unwahrscheinliche Zufälle ermöglicht wird. Ohne seine Listen wäre Odysseus ohnmächtig dem göttlichen Schicksal ausgeliefert, die Handlung käme nicht in Gang. Im Schelmenroman motiviert die Aufdeckung der Täuschungen des Helden seine Ortswechsel, die die episodische Struktur zur Folge haben. Täuschungen können außerdem das Unglaubliche wahrscheinlich machen. Intrigen ermöglichen in realistischen Erzählungen unwahrscheinliche, ungewöhnliche Wendungen, weil der Schein jederzeit aufgehoben werden kann. Jede Desillusionierung kann der Handlung eine neue Richtung geben. Hinter jedem aufgedeckten Betrug kann noch ein weiterer Betrug verborgen sein, denn es gehört zum Wesen der Intrige, daß ihr Ausmaß nicht abzuschätzen ist. Betrüger sind schillernde Helden: Ungeachtet der Zwecke, die sie verfolgen, sind ihr Einfallsreichtum, ihre Phantasie und ihre Kaltschnäuzigkeit leicht Gegenstand der Bewunderung. In der Literatur noch mehr als in

[55] Vgl. Rainer Diederichs: *Strukturen des Schelmischen*, S. 33.

der Wirklichkeit. Hochstapler vereinigen außerdem in ihrer Person zwei gesellschaftliche Sphären: Sie haben ihre Wurzeln in einfachen Verhältnissen, sie verkörpern aber Reichtum, Bildung, Status. Durch die Figur des Betrügers kann der Erzähler darstellen, wie sich gesellschaftliche Hierarchien zu erkennen geben: in Kleidung, schönen Worten und gefälligem Auftreten.

Und noch ein weiteres kommt hinzu, wie Heinz Schlaffer betont: „Sobald der Narr zum Sonderling verklärt ist, sobald sein Eigensinn als Ausdruck seines Eigenwerts Anerkennung findet – so deuten die deutschen Romantiker den bekanntesten aller Narren, Don Quijote –, zeichnen sich in seinem Wesen bereits die Züge des Künstlers ab: fremd der Welt gegenüber und fremd in der Welt, einsam eine zweite Welt schaffend, im Werk und lieber noch in der Phantasie, leidend am Leben, doch triumphierend im Nachruhm."[56] In der hier skizzierten literarischen Tradition stellen die Dichter in den Schelmenfiguren einen Teil ihrer selbst dar. Damit ist – über Schlaffer hinausgehend – nicht nur der Klischee gewordene bohèmehafte Lebenswandel des Künstlers gemeint, der jenem des nie recht akzeptierten Schelmen gleicht. Wenn der Dichter als jemand aufgefaßt wird, der „eine zweite Welt" schafft, dann sind die Schelmen Künstler: Bereits Hermes ist Gott der Utopien. Die Lügendichtung überwindet die Macht des Faktischen durch den Spaß am Widersinn. Der Schelm schließlich steht als aufrechter Außenseiter für eine bessere Welt. Hochstapler, Lügner und Betrüger überschreiten gedanklich die Wirklichkeit und versuchen, ihre Phantasien zu realisieren. Damit stehen sie für das Erzählen, das nie mimetische Abbildung einer vorgefundenen Wirklichkeit ist, sondern immer Neuschöpfung. Dafür ist die Dichtung angegriffen worden.

D. Lügen die Dichter?

Wenn Erzählungen sich selbst als Lügen bezeichnen oder wenn sie umgekehrt auf Dokumente und Zeugen verweisen, um die Wahrheit des Erzählten zu verbürgen, dann haben die beiden gegensätzlichen Stellungnahmen einen gemeinsamen Grund: Während die Dichter munter oder unheimlich von Täuschungen erzählen und Betrüger als Protagonisten auftreten lassen, um der Welt den Spiegel vorzuhalten, ist die Dichtung mit dem Vorwurf attackiert worden, daß sie selber bloß Schein, Erfindung und Lüge sei und deshalb überflüssig. Von Platon bis zu Nietzsche ist mit wechselnden Akzentuierungen der Vorwurf wiederholt worden, daß die Dichter lügen. Darauf haben die Erzähler sehr unterschiedlich reagiert. Sie haben ihre Erfindungen als Phantasieprodukte bezeichnet, wie Lukian und Hoffmann, oder sie haben sich der Techniken der Wissenschaft und

[56] Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, S. 52 f.

Historiographie bedient, um das Erzählte zu beglaubigen, wie Schiller. Es ist zu einem festen Bestandteil erzählender Literatur geworden, daß der Erzähler seinen Lesern zu erkennen gibt, ob er das Berichtete eher als Wirklichkeit oder mehr als Erfindung aufgefaßt wissen will. Es ist nicht das Ziel dieses Kapitels, die historische Genese poetologischer Begriffe in gleichmäßiger Gewichtung zu referieren. Vielmehr soll die systematische und zugleich historisch fragmentarische Zusammenstellung dichtungstheoretischer Positionen dazu beitragen, die Ausgangslage von Erzählern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf Möglichkeiten darzustellen, wie sich Dichtung zur Wirklichkeit und damit zum Problem der Täuschung stellen kann.

In der Literaturwissenschaft ist es heute Konsens, den Unterschied dichterischer und nicht-dichterischer Texte mit dem Begriff der Fiktionalität zu bezeichnen.[57] Dieser Begriff wird als literaturwissenschaftliche Kategorie im 18. Jahrhundert eingeführt. Das Problem der theoretischen Bestimmung des Verhältnisses und der Unterschiede von Dichtung und Wissenschaft, von Poesie und Wirklichkeitsbericht, von Erzählung und Welt reicht hingegen zurück bis in die griechische Antike und ist dort mit dem Begriff der Mimesis verbunden. Der Wechsel in der Terminologie von „Mimesis“ zu „Fiktionalität“ in den literaturtheoretischen Debatten ist Symptom: Während der Begriff der μίμησις in die antike Dichtungstheorie gehört und die Nachahmung der Natur, die *imitatio naturae* durch die Dichtung bezeichnet[58], trägt der Begriff der Fiktionalität einem gewandelten Wirklichkeitsbegriff Rechnung. Als Konsequenz aus prinzipiellen Bedenken gegen die Erkennbarkeit der Wirklichkeit in der Nachfolge Descartes', die im Kapitel *Philosophie der Täuschung* dargestellt wurden, faßt der Begriff der Fiktionalität Dichtung nicht in ihrem Verhältnis zu einer als vom Denken unabhängig verstandenen Wirklichkeit, sondern im Verhältnis zum Wirklichkeitsbericht. Denn auf dem Weg in die Moderne ist Wirklichkeit selber zur Erzählung von Wirklichkeit, zur Fiktion erklärt worden.

Wenn Theoretiker der Dichtung oder die Dichter selbst angetreten sind zu sagen, was Dichtung sei, haben sie ihre Bestimmung des spezifisch Dichterischen – Aristoteles folgend – oft in Abgrenzung zu einer als gegensätzlich definierten Textsorte formuliert, den faktualen Texten. Das Paradigma dieses Genres ist die Geschichtsschreibung. Die Gemeinsamkeit von Dichtung und Geschichtsschreibung besteht darin, daß sich beide in Texten äußern, daß sie Erzählungen hervorbringen, sprachliche Darstellungen von Ereig-

---

[57] Vgl. z.B. Jochen Vogt*: Aspekte erzählender Prosa*, Opladen 1990, S. 15 f.; Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2000, S. 10; Lutz Rühling: *Fiktionalität und Poetizität*. In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2001, S. 25.

[58] Vgl.: D. Guthknecht: „Mimesis“. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. V, Darmstadt 1992, Sp. 1232-1327.

nissen. Für die Dichtung gelten dabei traditionell andere Regeln als für die Geschichtsschreibung: Diese erzählt wirkliche, jene erfundene Begebenheiten. Das hat Konsequenzen für die Produzenten wie für die Rezipienten von Texten: Der Historiker muß sich an die historischen Tatsachen halten. Wo er nicht selbst Augenzeuge war, muß er sich auf verläßliche Quellen berufen, um die vergangene Wirklichkeit möglichst verbindlich und zuverlässig zu beschreiben. Thukydides, der mehr noch als Herodot die Prinzipien der heutigen Historiographie geprägt hat, beschreibt seine Grundsätze in seiner Darstellung des Peloponnesischen Krieges so: „Die Taten freilich, die in diesem Krieg vollbracht wurden, glaubte ich nicht nach dem Bericht des ersten besten aufschreiben zu dürfen, auch nicht nach meinem Dafürhalten, sondern ich habe Selbsterlebtes und von anderer Seite Berichtetes mit größtmöglicher Genauigkeit in jedem einzelnen Falle erforscht.“[59] Der Dichter hingegen darf erfinden, seine Geschichten können – wie das Märchen oder die Lügendichtung – auch von Fabelwesen oder fiktiven Orten handeln. Die Unterscheidung fiktionaler und faktualer Texte ist aber zugleich auch eine Leseanweisung. Die folgende Darstellung soll diesen Aspekt erhellen: Was bedeutet es für die Lektüre einer Erzählung, wenn sie sich als fiktional zu erkennen gibt?[60]

Mehr als ein Name ist der Begriff der Fiktionalität zunächst nicht. Eine anschauliche Etymologie liefert Uwe Japp in seinem Aufsatz über *Die literarische Fiktion*: „Ebenso wie das griechische τειχίζω meinte auch das lateinische *fingo* zunächst eine Mauer bauen, aus Lehm bilden, formen. Und in diese materielle Dimension der Fiktion deutet bereits der Umstand, daß der *fictor* ursprünglich nicht ein Erfinder von Geschichten war, sondern ein Hersteller von Plastiken, ein Bildhauer also, dessen Kunst, aus Lehm oder anderen Materialien Gestalten zu bilden, als *ars fingendi* bezeichnet werden konnte.“[61] Das Wörterbuch

---

[59] Thukydides: *Der Peloponnesische Krieg*, Stuttgart 1996, S. 56. Thukydides’ Bekenntnis zur Quellenkritik und zum Bemühen um Objektivität ist zweifelhaft, denn Thukydides selbst deutet auf ein Dilemma jeder Geschichtsschreibung hin. Im Anschluß an die zitierte Stelle heißt es: „Wer aber klare Erkenntnis des Vergangenen erstrebt und damit auch des Künftigen, das wieder einmal nach der menschlichen Natur so oder ähnlich eintreten wird, der wird mein Werk für nützlich halten, und das soll mir genügen. Als ein Besitz für immer, nicht als Glanzstück für einmaliges Hören ist es aufgeschrieben.“ Thukydides hat ein sehr klares Menschenbild und eine unmißverständliche Vorstellung vom Lauf der Geschichte: Die Natur des Menschen bleibe ewig gleich, daher kehre alles wieder. Er schreibt nicht in erster Linie Ereignisse auf, er bringt diese Ereignisse in einen (moralischen) Zusammenhang, den der Historiker an sein Material heranträgt. Während diese Teleologie einerseits die Objektivität des Historikers einschränkt, ist sie andererseits die Voraussetzung dafür, daß das Aufschreiben des Vergangenen überhaupt Sinn macht. Wird der Verlauf der Geschichte als regellos aufgefaßt, dann kann man aus der Vergangenheit auch nichts lernen. Schon bei einem der ersten Historiker wird implizit deutlich, daß die *Geschichts*schreibung *Geschichten*schreibung ist und sich in ihrer Stellung zur Wahrheit nicht so sehr von der Dichtung unterscheidet, wie sie es eigentlich gerne hätte.

[60] In dieser Arbeit werden die Begriffe „fiktiv“ und „fiktional“ so unterschieden, wie Martinez und Scheffel es vorgeschlagen haben: „*Fiktional* steht im Gegensatz zu ‹faktual› bzw. ‹authentisch› und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu ‹real› und bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten.“ (Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 13.)

[61] Uwe Japp: *Die literarische Fiktion*. In: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hrsg.): *Die Dichter lügen, nicht.*, Würzburg 1995, S. 47.

gibt die Herkunft der Bedeutung von Fiktion mit den lateinischen Wörtern *fictio* bzw. *fingere* an, deren Sinn von *formen*, *gestalten*, über *sich vorstellen* bis zu *erdichten, erlügen, vorgeben* und *erheucheln* reicht.[62] Fiktionalität meint auf der einen Seite also nichts anderes als eben Dichtung. Auf der anderen Seite verweist die Etymologie auf die Nähe, die in der Dichtungstheorie seit Platon zwischen Dichtkunst und Täuschung gesehen wurde.

Unter den Begriffen „Mimesis" und „Fiktionalität" wird in der philosophischen Ästhetik und in der Literaturtheorie diskutiert, ob die Dichtung Abbild, Vorbild oder Gegenbild der Welt sei oder sein solle. In einer Voraussetzung sind sich dabei alle divergierenden Einschätzungen des Verhältnisses von Dichtung und Welt einig: *daß* Dichtung in Beziehung zur Wirklichkeit stehe. „Fortan wird die Auflösung des Problems, was dichterische Rede als dichterische Rede sei, unterm Aspekt einer wechselseitigen Verklammerung von dichterisch-mimetischem Schein und erkenntnistheoretisch diskreditiertem Schein qua Täuschung in der Frage nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung gesucht, wobei die Dichtung ins Kreuzverhör von Wahrheit und Schein, von Richtigkeit und Trug gerät."[63] Die Beziehung von Dichtung und rationaler Welterkenntnis wird unterschiedlich bestimmt: Dichtung müsse den Anschein erwecken, als ob sie Wirklichkeit darstelle. Oder: Die Dichtung sei ein grundsätzlich mangelhaftes Abbild der Wirklichkeit. Oder: Die Wirklichkeit sei ein Abklatsch der Kunst. Oder: Nicht die Dichtung möglicher Welten, sondern der Anspruch, Wirklichkeit überhaupt sprachlich darstellen zu können, sei eine Täuschung.

Die Bestimmung des Begriffs der Fiktionalität und die Darstellung seiner Entwicklung bereiten Schwierigkeiten, weil mit diesem Terminus sehr verschiedene Probleme erörtert wurden und werden: In welchem Verhältnis stehen erdichtete Geschichten zur wirklichen Welt? Wie unterscheidet sich Dichtung von Wissenschaft? Ist Dichtung wahr? Ist Fiktionalität die unveränderliche Qualität eines Textes, der von fiktiven Gegenständen handelt, oder ist sie eine bestimmte Weise der Rezeption eines Textes? Um die Debatten zu entwirren gibt die Struktur der nachfolgenden Darstellung der Systematik den Vorzug vor der historischen Abfolge der Positionen. Das Ordnungsprinzip ist das Verhältnis von Dichtung und Täuschung.[64]

1.) Die Dichter lügen. Die Dichter lügen nicht. Dann folgt der Sprung auf eine Metaebene:

---

[62] „fingo". In: Josef Stowasser u.a.: *Der kleine Stowasser,* München 1991, S. 185.
[63] Carola Hilmes, Dietrich Marty: *Die Dichter lügen, nicht.*, S. 9.
[64] Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch die kurze Einführung von Monika Schmitz-Emans in dem von ihr gemeinsam mit Kurt Röttgers herausgegebenen Band *„Dichter lügen"*, Essen 2001, S. 7-14.

2.) Auch nicht-dichterische Texte formulieren keine wahren Urteile über die Wirklichkeit.

3.) Dichtung zeigt eine besondere, höhere Wahrheit und ist deshalb dem Wirklichkeitsbericht in der Darstellung von Wirklichkeit überlegen.

Wenn die Kunst in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmt wird, dann können die Ansprüche an die Dichtung nicht dieselben bleiben, wenn der Begriff von Wirklichkeit verändert wird. Weil die Kunst traditionell als Mimesis bestimmt wurde, ist die Kunst umgekehrt auch ein Ort, an dem Vorstellungen von Wirklichkeit zumindest implizit artikuliert werden. Die Reflexionen auf Kunst unter den Begriffen der Mimesis und der Fiktionalität sind immer auch Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Wirklichkeit. In der Geschichte der ästhetischen Theorie ist es eine jeweils neue Vorstellung von Wirklichkeit, die einen veränderten Begriff künstlerischer Nachahmung erfordert, wie Hans Blumenberg in seinem Aufsatz *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* nachgewiesen hat. „Also gerade dadurch, daß dem poetischen Gebilde von allem Anfang unserer Tradition an seine Wahrheit bestritten worden ist, ist die Theorie von der Dichtung zu einem systematischen Ort geworden, an dem der Wirklichkeitsbegriff kritisch hereinspielen und aus seiner präformierten Implikation heraustreten muß. Im Grunde geht es dabei um das, was einer Epoche als das Selbstverständlichste und Trivialste von der Welt erscheint und was auszusprechen ihr nicht der Mühe wert wird, was also gerade deshalb die Stufe der überlegten Formulierung kaum je erreicht.“[65] Reflexionen auf das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, auf die Frage also, ob Kunst Täuschung sei, bestimmen nicht nur den Begriff der Dichtung, sondern legen auch die Vorstellungen von Wirklichkeit offen. Die Kunst ist der Ort, an dem die Wirklichkeit verhandelt wird.

1. Die Dichter lügen

a) Mimesis

Schein und Sein sind jene Antipoden der philosophischen Tradition, die Licht und Dunkelheit, Wahrheit und Unwahrheit, Aufklärung und Ideologie, und traditionell auch Wissenschaft und Kunst voneinander scheiden. Was scheint, ist in Wahrheit ein anderes. Schein ist Täuschung, weil der Schein nicht das Sein selbst ist, sondern es nur zu sein scheint. Die Dichtung – eine große Lüge? So hat sich etwa Friedrich Nietzsche geäußert: „Aber gesetzt, daß jemand allen Ernstes sagte, die Dichter lügen zu viel: so hat er Recht, –

[65] Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, S. 10.

wir lügen zu viel."[66] Mit diesem Vorwurf hat die Literatur in der abendländischen Tradition schon seit ihren Anfängen zu kämpfen. Als Prototyp der Behauptung, daß die Dichter lügen, gilt eine Stelle aus dem Dialog *Politeia* von Platon. „An den größeren Märchen, sprach ich, können wir auch die kleineren beurteilen. Denn größere und kleinere müssen dieselbe Art und Abzweckung haben. Oder meinst du nicht? – Ich wohl auch, sagte er, aber ich verstehe noch nicht einmal, welche großen du meinst. – Nun, sprach ich, welche Hesiodos und Homeros und die andern Dichter uns erzählt haben. Denn diese haben doch für die Menschen unwahre Erzählungen zusammengesetzt und vorgetragen und tragen sie auch noch vor. – Welche aber, fragte er, meinst du, und was tadelst du daran? – Was man, sprach ich, zuerst und vorzüglich tadeln muß, zumal wenn die Unwahrheit nicht sehr schön vorgetragen wird. – Welches nur? – Wenn einer unrichtig darstellt in seiner Rede von Göttern und Heroen, wie sie geartet sind, wie wenn, was ein Maler malt, dem gar nicht gleicht, dem er sein Gemälde doch ähnlich machen wollte."[67] Die Kritik des Xenophanes an der anthropomorphen Darstellung der Götter in den Werken Homers und Hesiods aufnehmend, argumentiert der griechische Aufklärer Platon gegen jene Epen, in denen die Götter als Täuscher und Betrüger dargestellt werden. Er greift die berühmtesten Dichter seiner Zeit mit dem pauschalen Vorwurf an, daß sie die Götter und Heroen falsch darstellten, wenn sie sie als listige Lügner zeigten. Woher Platon sein wahres Bild dieser Figuren bezieht, an dem gemessen die Darstellungen der Dichter falsch seien, läßt er offen. Für die Geschichte der Poetik ist Platons Generalverdacht gleichwohl einflußreich geblieben.

Die frühgriechischen Epiker wurden in der Antike als Vermittler historischer und religiöser Wahrheiten aufgefaßt.[68] Platon macht keinen Unterschied zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung. Deshalb verlangt er auch von der Dichtung Mimesis, unter der er die Abbildung eines Vorbildes, die möglichst exakte Wiedergabe einer Vorlage versteht. Im Rahmen Platons idealistischer Ontologie sollte dieses Vorbild nicht etwa in den sinnlich wahrnehmbaren Dingen bestehen, in der Realität, sondern in den Ideen. Denn die erscheinende Wirklichkeit ist für Platon selbst bloß ein Abbild vom Urbild im Ideenhimmel. Als Bild vom Bild ist die Dichtung in dieser Theorie prinzipiell eine unzuverlässige Erkenntnisquelle. Bei seiner Kritik an Erdichtungen hat Platon jedoch übersehen, daß er selbst eine Fiktion zum konstitutiven Prinzip seiner Philosophie macht: Die Ideen als ewige, identische Urbilder der Erscheinungen sind selbst nichts anderes als Fiktionen, mit Kant gesprochen „gedichtete und zugleich für möglich angenommene Gegenstän-

---

[66] Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra,* Zweiter Teil, Von den Dichtern. Werke II, S. 383.
[67] Platon: *Politeia (Der Staat),* 2. Buch, 377 c-e. Sämtliche Werke III, Reinbek 1958, S. 114.
[68] Vgl. T. Zinsmaier: „Fiktion". In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. III, Sp. 344.

de“[69]. Platon hat nicht erkannt, daß auch die Philosophie, die streng um Wahrheit bemühte Erkenntnis der Prinzipien der Welt, auf Erfindungen angewiesen ist. Deshalb hat er auch die Nähe zwischen Philosophie und Dichtung übersehen, die beide nicht abbilden, sondern erfinden.

Der Begriff der Mimesis war erfolgreich in der Theorieentwicklung, weil mit ihm ein Gegensatz im Begriff der Kunst festgesetzt wird. Und Widersprüche treiben die Entwicklung an: Die Kunst soll mit einer Wirklichkeit identisch sein, die sie aber als Nachahmung nicht wirklich ist. Sie soll wahr sein, ihr Medium ist aber der Schein. August Wilhelm Schlegel hat auf das Paradoxon hingewiesen, das entsteht, wenn die Kunst auf die getreue Abbildung der Wirklichkeit festlegt wird: „Da es der beste Beweis ist, etwas sey gut nachgemacht, wenn man die vorgestellte Sache für die wirkliche halten kann, so fließt aus dem grob verstandenen Grundsatze der Nachahmung natürlich her, daß man sich in der Kunst die *Täuschung* zum Ziel setzen müsse, und daß alles, was die Täuschung stört, fehlerhaft sey.“[70] Eine um Mimesis bemühte Kunst muß ihren Kunstwerkcharakter dissimulieren. Um wahr zu scheinen, muß jede mimetische Kunst lügen.

Platons Position hat Folgen für die Dichtungstheorie bis heute: Weil die Dichter nicht die Wirklichkeit abbilden würden, trügen sie nichts zu ihrer wahren Erkenntnis bei und hätten deshalb in einem nach vernünftigen Prinzipien eingerichteten Staat nichts zu suchen. Die Geschichte der ästhetischen Reflexion ist der wiederholte Versuch, den Dichtern einen Platz im vernünftigen Staat zu erkämpfen, aus dem Platon sie vertrieben hatte. Mehrere Argumentationsstrategien haben sich dafür herausgebildet. Zuerst ist behauptet worden, daß es kein Mangel der Dichtung sei, wenn sie erfindet, sondern ihre Aufgabe. Dann ist bestritten worden, daß Dichtung einen Anspruch auf Wahrheit erhebe. Und wer überhaupt nicht die Wahrheit sagen wolle, könne auch nicht lügen. Schließlich ist die von Platon behauptete Hierarchie des wahren Seins und des lügenhaften Scheins einfach umgekehrt und eine höhere Wahrheit der Kunst postuliert worden.

b) Wahrscheinlichkeit

Daß Platons Argumentation gegen die Dichter an dem Anspruch der Dichtung vorbeigeht, hat zuerst ein Denker behauptet, dem Platon aus Gründen theoretischer Feindschaft einen eigenen Dialog gewidmet hat: der Sophist Gorgias von Leontinoi. Leider sind die Schriften dieses skeptischen Querdenkers nur sehr bruchstückhaft überliefert, vor allem durch Zitate und Paraphrasen in den Werken seiner Zeitgenossen. Das ist ein Hinweis auf

---

[69] Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B799. Werke II, S. 653.
[70] August Wilhelm Schlegel: *Über das Verhältniß der Kunst zur Natur, über Täuschung und Wahrscheinlichkeit, über Styl und Manier.* Kritische Ausgabe der Vorlesungen I, Zürich 1989, S. 253.

die damalige Popularität seiner Positionen. Gorgias' Gedanke, der zumindest implizit gegen Platon gerichtet ist, ist als *Fragment 23* von Plutarch überliefert: „In voller Blüte stand die Tragödie (in Athen) und war in aller Munde; sie geriet zum wunderbaren Hör- und Schauspiel für die Menschen damals und bot durch ihre Mythen und Leidenschaften eine Täuschung, bei der, wie Gorgias sagt, derjenige, der täuscht, mehr Recht hat als der, der nicht täuscht, und der Getäuschte andererseits mehr versteht als der, der nicht getäuscht wird. Wer täuscht hat nämlich mehr Recht, weil er ausgeführt hat, was er versprach; der Getäuschte aber versteht mehr: denn schön läßt sich hinreißen von der Lust der Worte, was nicht empfindungslos ist."[71] Was Gorgias hier unter „Täuschung", griechisch ἀπάτη, versteht, erhellt der Kommentar von Thomas Buchheim: „Gemeint ist Illusion, Vorspiegelung; es handelt sich um *Entführung* in eine in ihren jeweiligen Zügen ausgeprägtere und deshalb deutlichere Welt (wie die des Theaters eben ist), nicht aber um eine Verstellung der ›wahren‹ Welt. In der Tat trifft ›Entführung‹ dabei den Wortsinn genau: ἀ-παταω heißt eigentlich ›vom Wege abbringen‹, ›abirren lassen‹."[72] Dichtung, so muß man Gorgias also interpretieren, soll nicht das Wirkliche, sondern das Typische darstellen. Dichtung gestaltet Utopien. Vermittels der Rede, die Gorgias im *Lobpreis der Helena* als große Bewirkerin göttlichster Taten bezeichnet,[73] wird der Zuschauer einer Tragödie wie der Leser einer Geschichte entführt aus der Wirklichkeit des Zuschauens oder Lesens in eine aufs Typische verdichtete Wirklichkeit, die durch das Kunstwerk dargestellt wird. Wenn Platon der Dichtung Lüge oder gar arglistige Täuschung vorwirft, dann hat er ihren Sinn nicht verstanden und mißt sie an den falschen Prinzipien.

Folgenreicher als Gorgias hat Aristoteles in seiner *Poetik* gegen Platon argumentiert: Nicht die mimetische Abbildung der Wirklichkeit sei die Aufgabe der Kunst, sondern die Darstellung von Möglichkeiten der Wirklichkeit nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit. „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene

---

[71] Gorgias von Leontinoi: *Fragment 23.* In: *Reden, Fragmente und Testimonien. Herausgegeben mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim,* Hamburg 1989, S. 93.
[72] Ebd., Anmerkung 23,1, S. 198.
[73] Gorgias von Leontinoi: *Lobpreis der Helena*, Fragment 11, 8. Ebd., S. 9.

mitteilt, der andere, was geschehen könnte."[74] Nicht Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit ist seit Aristoteles das Prinzip der Dichtung. Indem Aristoteles den Begriff der Wahrscheinlichkeit, griechisch εικός, zur Kategorie der Dichtung erklärt, macht er aus Lügnern Täuscher: Er verlangt nicht, daß die literarischen Kunstwerke wahr sind, sondern daß sie wahr zu sein scheinen, ohne es – im korrespondenztheoretischen Sinn – zu sein. Dichtung weicht als Erfindung von der Wirklichkeit ab, sie ist aber keine Lüge. Sie ist vielmehr Täuschung, weil sie Möglichkeit als Wirklichkeit darstellt.

Noch bis ins 19. und 20. Jahrhundert hat sich Aristoteles' Auffassung als Prinzip realistischen Erzählens gehalten. Die Wahr-Scheinlichkeit, die Erweckung des Glaubens an die Tatsächlichkeit einer Erzählung, gilt als das Prinzip des realistischen Romans. In einer Rezension Gustav Freytags beantwortet Theodor Fontane die Frage „*Was soll ein Roman?*" so: „Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir *glauben*. [...] er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen"[75] lassen. Käte Hamburger hat diese Auffassung in ihrer *Logik der Dichtung* über den Roman hinaus auf jede Form des Erzählens ausgedehnt. Jeder Erzähler lasse seine Geschichte als etwas erscheinen, was sie nicht sei: als Erzählung von Wirklichkeit. „Auch das Märchen erscheint als Wirklichkeit, solange wir lesend oder zuschauend in ihm verweilen, doch nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre. Denn das Als Ob enthält das Bedeutungsmoment der Täuschung, damit den Bezug auf eine Wirklichkeit, der eben deshalb im Konjunktiv irrealis formuliert ist, weil die Als Ob-Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit *ist*, die sie vorgibt zu sein. Die Als-Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion."[76] Wie Aristoteles mit dem Begriff der Wahrscheinlichkeit sehen Fontane und Hamburger mit dem Begriff des Als ob die Dichtung als eine Kunst der Täuschung, die erscheinen läßt, was nicht ist. Im Unterschied zu Platon bewerten diese Autoren die Täuschung durch die Dichtung jedoch nicht als überflüssige Lüge. Bereits bei Gorgias klingt die These an, daß Dichtung die Wirklichkeit auf das Typische verdichte und so keine minderwertige Kopie der Welt, sondern eine konzentrierte Hyperrealität vorstelle.

2. Die Dichter täuschen nicht

Auf zwei Wegen haben sich Theoretiker und Praktiker der Literatur bemüht, der Kunst einen Ort im vernünftigen Staat zurückzuerobern, aus dem Platon sie verwiesen hat. Das eine Argument ist besonders schlicht, macht sich aber auch eines Zirkelschlusses ver-

---

[74] Aristoteles: *Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann*, 1451a f., Stuttgart 1982, S. 29.
[75] Theodor Fontane: *Gustav Freytag. Die Ahnen II*. In: Sämtliche Werke XXI/1, S. 239.
[76] Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1994, S. 55.

dächtig: Lüge bestehe darin, als wahr zu behaupten, von dessen Unwahrheit der Sprecher selbst überzeugt ist. Die Dichter behaupteten aber keine solchen Wahrheiten, deshalb könnten sie auch nicht lügen. Diesen Gedanken hat Sir Philip Sidney einer sprechakttheoretischen Argumentation vorgreifend bereits in seiner 1595 postum veröffentlichten Schrift *A Defence of Poetry* pointiert formuliert: „Now, for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false. So as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet never affirmeth."[77] Anders als die Geschichtsschreiber beanspruchten die Dichter nicht die Wahrheit ihrer Erzählungen. Die Dichter erzählten nicht die Wahrheit, aber das wüssten die Leser und ließen sich deshalb nicht täuschen. Daher sei die Dichtung keine arglistige Täuschung. Mit seinem Argument spricht Sidney der Dichtung jedoch auch prinzipiell die Möglichkeit ab, die Wahrheit über die außerliterarische Wirklichkeit zu sagen.

Als einen Pakt zwischen Leser und Autor hat der englische Romantiker Samuel Taylor Coleridge 1817 die auch Sidneys Argumentation unterstellte Konvention bezeichnet, daß für die Dauer der Lektüre literarischer Texte die Regeln der Wirklichkeit bzw. des Wirklichkeitsberichts außer Kraft gesetzt seien: It is „[...] that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith."[78] Leser literarischer Texte würden sich auf ein Spiel einlassen und nicht in erster Linie die Referenz des Erzählten in der Welt außerhalb der Erzählung suchen. Die Standpunkte Sidneys und Taylors setzen allerdings voraus, daß ein Leser immer unterscheiden kann, ob er gerade einen Text liest, der auf die Wirklichkeit referiert oder nicht. Und das ist nicht ganz einfach, denn selbst das Märchen behauptet durch die sprachliche Form seiner Eröffnungsformel, vergangene Wirklichkeit darzustellen: Es war einmal.

Ein produktionsorientierter Ansatz zur Bestimmung von Fiktionalität geht davon aus, daß Fiktionalität die feste Eigenschaft eines Textes sei, die ihm zukommt, wenn er Dichtung ist, und die ihm fehlt, wenn er Wirklichkeit berichtet. Textexterne Fiktionsmerkmale scheinen Klarheit zu schaffen: Paratexte auf der Titelseite, wie die Genrebezeichnungen „Erzählung" oder „Roman", weisen einen Text als fiktional aus, dieselbe Konvention erklärt „Chroniken" oder „Biographien" zu faktualen Texten.[79] Über diese äußerliche Kennzeichnung hinausgehend hat Käte Hamburger im Rahmen ihrer Untersuchung der *Logik der Dichtung* sogenannte textinterne Fiktionsmerkmale[80] ausfindig

[77] Philip Sidney: *A Defence of Poetry*, Oxford 1975, S. 52 f.
[78] Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, Letchworth 1967, S. 168 f.
[79] Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, Berlin 2001, S. 241 ff.
[80] Frank Zipfel stellt die textuellen Fiktionsmerkmale ausführlich dar: Ebd., S. 234 ff.

gemacht, die einen fiktionalen Text zweifelsfrei kennzeichnen sollen: Die grammatischen Tempora und Verben der inneren Wahrnehmung würden in literarischen Texten in einer Weise gebraucht, die sich für Berichte der Wirklichkeit verböten. „Er dachte daran, daß morgen Weihnachten war und fühlte sich bei diesem Gedanken unwohl." So ein Satz gebe sich in verschiedener Hinsicht als fiktional zu erkennen, meint Hamburger: Ein realer Sprecher könne nicht wissen, was ein Dritter denkt oder fühlt. Und das deiktische Zeitadverb „morgen" könne in faktualen Texten nicht mit dem Imperfekt verbunden werden.[81] Die spezifische Sprachlogik der Dichtung zeige sich darin, daß Leser Sätze akzeptieren, die in realen Sprechsituationen unverständlich wären.

Unabhängig davon, wie ein Leser davon erfährt, daß er eine Erzählung als fiktional aufzufassen habe, haben Dieter Henrich und Wolfgang Iser in ihrer Einleitung zu dem Band *Funktionen des Fiktiven* den Grundsatz formuliert, daß Fiktion nur Fiktion sei, wenn sie als Fiktion gewußt werde. „Das Fiktive muß als *solches* gewußt sein. Es ist nicht möglich, dort von Fiktion zu sprechen, wo die Fiktion für denjenigen, für den sie in Gebrauch gesetzt werden soll, als solche nicht bekannt werden kann. Wo immer das der Fall ist, handelt es sich um ein Idol, um eine Illusion, um eine Täuschung [...]. Wo Fiktion nicht als solche verstanden werden kann, liegt sie nicht vor."[82] Dieser Grundsatz deckt sich mit dem Begriff der ästhetischen Illusion, die nur dann keine Trugwahrnehmung ist, wenn sie als Illusion bewußt ist.[83] Also täuschen die Dichter nicht, denn wenn jemand an die Tatsächlichkeit der fiktionalen Geschichten glaubt, nimmt er sie eben nicht als Fiktion wahr, sondern als Wirklichkeitsbericht. Das aber sei von der Dichtung nicht beabsichtigt.

Dieser rezeptionsästhetische Standpunkt hat zur Folge, daß Fiktionalität nicht als Faktum, sondern als Interpretationsweise begriffen werden muß. Als fiktional intendierte Texte können als nichtfiktionale Texte behandelt werden, so wie umgekehrt Sachtexte, Historiographien und andere faktuale Texte als fiktionale Texte interpretiert werden können. Ein Beispiel solcher Umwertung ist die Bibel, die für die Gläubigen die authentische göttliche Offenbarung ist, für andere als mythologische Weltdeutung gilt und schließlich als Lügenmärchen. Ein Text wie Ovids *Metamorphosen* dient sowohl Historiographen wie Literaturwissenschaftlern als Quelle. Auch wenn Gottfried Keller seinen Roman *Der grüne Heinrich* als fiktionalen Text gemeint hat, ist er als Autobiographie gelesen worden. Obwohl *Madame Bovary* als Roman verkauft wurde, hat man seinem Autor Flaubert ganz

---

[81] Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 70, 73.
[82] Dieter Henrich, Wolfgang Iser: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 10.
[83] Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 32 f., 113.

real den Prozeß wegen Unmoral gemacht. Fiktionalität liegt also offenbar im Auge der Betrachter.

Folgen wir als Leser literarischer Texte den bisherigen Überlegungen, dann dürfen wir von der Dichtkunst nie erwarten, daß sie die Wahrheit sagt und Wirklichkeit darstellt. Das sei nicht ihre Aufgabe. Sie schaffe vielmehr ein Reich wahrscheinlicher Fiktionen. Das müßte komfortabel sein für die Dichter: Im Gegensatz zu den Historikern kann ihnen niemand den Vorwurf machen, daß sie lügen würden. Wer aber per Konvention nicht lügen kann, weil sein Reden als außerhalb von Wahrheit und Lüge stehend angesehen wird, kann auch nie die Wahrheit sagen. Der Dichtung geht es dann wie dem Hirten, der sein Dorf vor dem Wolf warnt, um sich einen Spaß zu machen. Als der Wolf dann einmal wirklich kommt, glaubt dem Hirten kein Mensch mehr.

3. Kunst schafft Wirklichkeit

Gegen den Vorwurf, daß die Kunst die Wirklichkeit falsch darstelle, hat Oscar Wilde in seinem Essay *The Decay of Lying* von 1889 polemisiert. Wilde kehrt die Hierarchie von Dichtung und Wirklichkeit um: Es sei tatsächlich nicht die Kunst, die das Leben, sondern das Leben, das die Kunst nachahme. „Die Literatur greift immer dem Leben vor. Sie ahmt das Leben nicht nach, sondern formt es nach ihrer Absicht. Das neunzehnte Jahrhundert, wie wir es kennen, ist zum großen Teil eine Erfindung Balzacs.“[84] Dieses Zitat bringt zweierlei zum Ausdruck: Erstens habe das 19. Jahrhundert die Romane Balzacs nachgeahmt, insofern sich die Menschen in Mode, Denken und Verhalten an den Romanfiguren orientiert hätten. Zweitens speisen sich unsere heutigen Vorstellungen des Lebens im Frankreich des 19. Jahrhunderts zu guten Teilen auch aus Beschreibungen der Romanciers, weil wir vor allem aus ihren Erzählungen von den Menschen dieser Zeit wissen. Die Dichter sind Schöpfer ihrer Zeit, weil sie das Bild der Nachwelt mitbestimmen und weil sie Wahrnehmungsmuster prägen. Wildes Alter ego Vivian behauptet, daß die Wirklichkeit nur ein langweiliges und schlechtes Imitat der Kunst sei. Umgekehrt seien solche Dichter Betrüger, die Tatsachen als Dichtung ausgäben. „Die alten Geschichtsschreiber hinterließen uns wundervolle Dichtungen in der Form von Tatsachen; der moderne Romanschriftststeller langweilt uns mit Tatsachen, die er als Dichtung ausgibt.“[85] Dichtung dürfe nicht nur, sie müsse erfinden. Selbst die Natur sei nicht natürlich, meint der Dandy Vivian in impliziter Anlehnung an die Thesen des Philosophen George Berkeley: Jahrhundertelang habe niemand den Londoner Nebel wahrgenommen, und deshalb habe

[84] Oscar Wilde: *Der Verfall der Lüge*. Sämtliche Werke VII, S. 30 f.
[85] Ebd., S. 12.

es diesen Nebel auch nicht gegeben. Bis Dichter und Maler die geheimnisvolle Schönheit dieser Erscheinung in Kunstwerken dargestellt hätten. „Der ungewöhnliche Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig und allein einer besonderen Kunstrichtung zuzuschreiben. [...] Die Natur ist keineswegs die große Urmutter, die uns gebar. Sie ist unsere Schöpfung. Es ist unsere Einbildungskraft, die sie beseelt. Die Dinge sind, weil wir sie sehen, und was wir sehen und wie wir sehen, hängt von den Künsten ab, die uns beeinflußt haben. [...] Es hat vielleicht schon seit Jahrhunderten in London Nebel gegeben. Das glaube ich sogar ganz sicher. Aber niemand hat sie gesehen, und deshalb wissen wir nichts darüber. Sie waren nicht vorhanden, bis die Kunst sie erfunden hatte."[86] Die bildende Kunst verändert das Sehen. Erzählungen bestimmen, wie wir Wirklichkeit denken. Dichtung schafft sich ihre Wirklichkeit. Kunst ist wirklich und wahr.

Elsa Triolet wendet sich in ihrem Roman *Le grand jamais* von 1965 aus einer anderen Perspektive gegen die überkommene Hierarchie von Dichtung und Geschichtsschreibung, von fiktionalen und faktualen Texten. Den Historiker Régis Lalande, Protagonist des Romans, läßt sie freimütig die Unzulänglichkeit der Geschichtsschreibung in der Darstellung der Vergangenheit bekennen: „Die Weltgeschichte wird nicht anders geschrieben als unsere heutigen Zeitungen: sogar die Tatsachen sind unzuverlässig und unterscheiden sich je nach der Zeitung, die sie berichtet; alles hängt vom Blickwinkel ab, aus dem der Journalist – oder der Historiker – die Ereignisse betrachtet."[87] Triolet tritt gegen die überkommene Konvention an, daß die Geschichtsschreibung Vergangenheit angemessen und zuverlässig darstellen könne. Ihre gegenteilige Auffassung liegt der Romanhandlung zugrunde. Régis Lalande ist gestorben, verschiedene Parteien nehmen Leben und Werk des Geschichts- und Geschichtenschreibers für sich in Anspruch. Ihr jeweiliges Bild des Schriftstellers resultiert aus ihren unterschiedlichen Blickwinkeln. Eine Gruppe junger Dichter, ein katholischer Studienzirkel, Régis' erste Ehefrau Geneviève, sowie seine junge Witwe Madeleine ringen darum, mit der gültigen Interpretation seines schriftlichen Nachlasses auch das Bild vom Leben Lalandes bestimmen zu dürfen. Jeder will seine Ansicht des widersprüchlichen Menschen verallgemeinern, die er für die allein wahre hält. In Form eines Denkmals wird schließlich ein Bild Régis Lalandes als offizielle Persönlichkeit, als Vertreter Frankreichs in Stein gehauen. Der Roman selbst hingegen versucht, ein objektives Bild dadurch herzustellen, daß er permanent die Erzählperspektive wechselt. In der Darstellung der unterschiedlichen Perspektiven geht er über die jeweils begrenzten

[86] Ebd., S. 34 f.
[87] Elsa Triolet: *Das große Nimmermehr. Deutsch von Guido Meister,* Olten und Freiburg i. Br. 1971, S. 28.

Sichtweisen hinaus. Das multiperspektivische Resultat bleibt aber wiederum eine Geschichte. Wirklichkeit läßt sich überhaupt nicht erzählen, weder mit den Mitteln der Geschichtsschreibung noch mit denen der Dichtkunst.

4. Schein ist – Sein scheint

Die erzählende Dichtung konnte sich lange nicht aus der definitorischen Abhängigkeit von Wirklichkeit oder – nach der neuzeitlichen Revolution des Wirklichkeitsbegriffs – von nicht-fiktionaler Rede befreien. Ästhetische Qualität wurde dem Roman ohnehin abgesprochen. Präsentierte er sich in der Form des Wirklichkeitsberichts, wurde er der Lüge geziehen, weil er ausgedachte oder zumindest gestalteten Ereignissen darstellt. Gab sich der Roman als Resultat der Einbildungskraft aus, mußte er seine „Wahrheit" und damit seine Daseinsberechtigung überhaupt erst erweisen. Und noch immer muß die Literatur ihren Sinn rechtfertigen. Dieser Sinn wird in einer höheren, hintergründigen Wahrheit literarischer Texte vermutet, die durch Allegorese erschlossen werden muß. Diese Argumentation bezweifelt nicht, daß die Wirklichkeit in der Kunst nicht wahr abgebildet wird. Während Platon darin aber eine Abweichung vom Weg der Erkenntnis sah, sehen Gorgias und Aristoteles gerade darin ihre Stärke. Gegen Platon hat Aristoteles nämlich argumentiert, daß Dichtung philosophischer sei als die Geschichtsschreibung, die vergangene Wirklichkeit zu protokollieren beansprucht, weil die Dichtung die Wirklichkeit um Alternativen, um wahrscheinliche Möglichkeiten ergänze. „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit."[88] Auch die mittelalterliche, durch Plotins Vermittlung von Platon beeinflußte Ästhetik kennt diesen Gedanken einer höheren Wahrheit der Kunst. Schönheit liegt für das Mittelalter in Harmonie, Vollendung und Klarheit. Das Urbild dieser Schönheit ist die göttliche Schöpfung. Menschliche Schöpfungen, Kunstwerke, können das vollkommene Werk Gottes lediglich nachahmen. Weil das Schöne an einem Kunstwerk eigentlich nur die Harmonie der göttlichen Schöpfung sei, liege in der Erkenntnis eines schönen Kunstwerks auch ein Stück der Erkenntnis Gottes.[89]

Mehr als zweitausend Jahre nach Platon und Aristoteles haben die Protagonisten des deutschen Idealismus den Gedanken Aristoteles' nochmals potenziert und die überkommene Hierarchie von Kunst und Wirklichkeit umgekehrt. Den Höhepunkt dieser Entwicklung markieren die Überlegungen Hegels in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. Das

---

[88] Aristoteles: *Poetik*, 1451b, S. 29.
[89] Vgl. Werner Jung: *Von der Mimesis zur Simulation*, Hamburg 1995, S. 26 ff.

Kunstwerk bringe das Göttliche im Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zu Bewußtsein, denn im Kunstprodukt zeige sich die Überlegenheit des Geistes über die Natur. Kunst ist für Hegel Jenseits, übersinnliche Welt, unendliche Freiheit.[90] Die sinnliche Welt sei vergänglich und deshalb bloßer Schein. Dieser Schein der vergänglichen Welt komme im Schein der Kunst zur Wirklichkeit. Die Produkte der Kunst seien die höhere Wirklichkeit, weil im Medium der Kunst die bloße Realität in erkannte Wirklichkeit transformiert werde. „Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben."[91] Schlicht: Im Medium des Scheins bringe die Kunst die Wahrheit des Seins zur Anschauung.

Diesen Gedanken Hegels hat die postmoderne Epistemologie radikalisiert: Jede Erkenntnis der Wirklichkeit erschöpfe sich in hypothetischen Modellen, fiktiven Zeichenprozessen und medialen Simulationen. Durch ihre Ästhetisierung und mediale Vermittlung sei Realität selbst Erdichtung geworden. Die Wirklichkeit zeige sich nur als ästhetisiertes Bild und sei daher dem Kunstwerk gleich. Jean Baudrillard, namhafter Theoretiker der Virtualität, äußerte in einem Gespräch mit Gerhard Johann Lischka, „daß rein hypothetisch die Welt eine radikale Illusion ist, weil wir immer mit dem Schein, mit der apparence der Welt zu tun haben bzw. mit einer Strategie der apparence. Darum ist diese Welt eine radikale Illusion – und diese Illusion der Welt ist natürlich unerträglich."[92] Während Baudrillard glaubt, daß gerade das Bewußtsein des illusionären Charakters der Wirklichkeit unerträglich sei, ist tatsächlich die Vermutung weitaus verstörender, daß die Fernsehbilder von Hunger und Krieg eben nicht nur medial simuliert sind. Entgegen Baudrillards Überlegung wäre es beruhigend, wenn sich das Übel der Welt als bloße Illusion herausstellen würde.

Es muß festgehalten werden, daß die Wirklichkeit in der philosophischen Reflexion des 20. Jahrhunderts die Macht des Faktischen und damit ihre Überlegenheit gegenüber fiktionalen und virtuellen Welten eingebüßt hat. Jede Erzählung kann den gleichen Anspruch auf Wirklichkeit erheben wie naturwissenschaftliche Modelle oder philosophische Theoreme. Wenn als Kennzeichen dieser Epoche anerkannt wird, daß Wirklichkeit zur Fiktion wurde, wird der Raum für die Kunst eng. Wenn alles künstlich ist, gibt es keine

---

[90] Vgl. G.W.F. Hegel: *Ästhetik.* Widerlegung einiger Einwände gegen die Ästhetik, S. 54 f.
[91] Ebd., S. 55.
[92] Jean Baudrillard: *Die Illusion und die Virtualität*, Bern 1994, S. 26.

Kunst mehr. In der Vereinnahmung durch die Wirklichkeit droht die Kunst verlorenzugehen. Wenn Kunst nicht gleichgemacht sein will mit der Wirklichkeit, dann muß sie sich einen neuen Ort erobern jenseits der Fiktion: Dichtung wird Meta[93]- oder Antifiktion. „Wo die Wirklichkeit selber zum Ensemble von Fiktionen wird, bleibt die ästhetische Kunst das durch Wirklichkeit Unersetzliche nur dann, wenn sie sich fortan nicht mehr ‚durch', sondern ‚gegen' das Fiktive definiert: als Antifiktion."[94] Weil die Wirklichkeit fiktiv geworden sei, habe die Kunst realistisch werden müssen, meint Odo Marquard. Die Kunst wird auf diese Weise als Ort verloren gegangener Gewißheit definiert. Wenn Wirklichkeit Illusion sei, dann müsse die Kunst deshalb realistisch sein. Während Marquard dem Anspruch nach zur Rettung der Kunst antritt, fällt er tatsächlich hinter bereits gemachte Einsichten zurück. In verwandelter Gestalt argumentiert Marquard wie Platon: Einen Sinn könne die Kunst nur in einer so oder so bestimmten Beziehung zur Wirklichkeit haben. Aus dem gleichen Befund über die verlorengegangene Wirklichkeit der Wirklichkeit läßt sich auch die gegenteilige Schlußfolgerung ziehen: Die medialen Simulationen von Wirklichkeit treten mit dem Anspruch auf, die Wirklichkeit zu sein. Zugleich stehen diese scheinbar authentischen Bilder der Welt aber im Verdacht, nur leere Zeichen zu sein. Weil die Wirklichkeit damit den Raum der Kunst betreten hat, muß die Kunst ausweichen. Während Marquard meint, die Dichtung müsse deshalb die verlorene Gewißheit der Wirklichkeit übernehmen und realistisch sein, kann die Dichtung im Gegenteil gerade darauf hinweisen, daß sie Dichtung ist. Wenn sich die simulierte Wirklichkeit als Wirklichkeit darstellt, kann sich die fiktionale Dichtung als fingiert zu erkennen geben. Das gehört schon länger zu dem Repertoire ihrer Formen, wie Lukians *Wahre Lügen* beweisen.

5. Exkurs: Lukians wahre Lügen

Lukian von Samosata hatte allen Grund, sich am Anfang seiner *Wahren Geschichte* vom Vorwurf der Lüge freizusprechen. Seine schreibenden Zeitgenossen waren nicht gut auf ihn zu sprechen, sie schweigen über diesen Kollegen.[95] Das Werk des Satirikers ist jedoch nahezu vollständig überliefert, was für Lukians Popularität spricht, und liegt in deutschen Übersetzungen unter anderem von Johann Christoph Gottsched und Christoph

[93] Vgl. Mirjam Sprenger: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Stuttgart und Weimar 1999.
[94] Odo Marquard: *Kunst als Kompensation ihres Endes.* In: *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn u. a. 1989, S. 120 f.
[95] Vgl. Manuel Baumbach: *Lukian in Deutschland*, München 2002, S. 19.

Martin Wieland vor.[96] Lukian galt zu seiner Zeit als Scharlatan, weil er die sophistischen Philosophen und Grammatiker mit gefälschten Traktaten foppte, wie Galen in der einzigen Quelle zu Lukian aus dem 2. Jahrhundert erzählt: „Dieser [Lukianos, SHK] nämlich fabrizierte ein Buch, in das er dunkle Reden niedergeschrieben hatte, hinter denen sich überhaupt kein Sinn verbarg, und schrieb es dem Heraklit zu. Er übergab es anderen, und die brachten es zu einem Philosophen, dessen Wort etwas galt und der bei den Leuten Glauben und Zutrauen genoß. Sie baten ihn, es für sie zu kommentieren und zu erklären. Jener Unglückliche merkte nicht, daß sie sich nur über ihn lustig machen wollten. So machte er sich daran, Deutungen zu jenen Reden beizubringen, wobei er sich selbst äußerst scharfsinnig vorkam, und so blamierte er sich. Lukianos hatte auch auf dem Wege der Anspielung (?) Ausdrücke fabriziert, hinter denen kein Sinn steckte, und einigen Grammatikern zugesandt, worauf diese sie deuteten und kommentierten und sich damit blamierten.“[97] Die damalige Intelligenz verhöhnte ihrerseits Lukian als Betrüger und war vor dem Skeptiker auf der Hut, weil er ihre eigene Unzulänglichkeit bloßstellte.[98] Daß Lukian den Ruf eines Schelms nicht zu Unrecht trug, beweist auch seine *Wahre Geschichte.* Zu Anfang dieser Erzählung aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert spricht sich Lukian die Tradition der Lügendichtung begründend von dem Vorwurf frei, daß er als Dichter beabsichtige, seine Leser arglistig zu täuschen. „Da ich nun der Eitelkeit nicht widerstehen kann, der Nachwelt auch ein Werkchen von meiner Fasson zu hinterlassen, und wiewohl ich nichts Wahres zu erzählen habe (denn mir ist in meinem Leben nichts Denkwürdiges begegnet), nicht sehe, warum ich nicht ebensoviel Recht zum Fabeln haben sollte als ein andrer: so habe ich mich wenigstens zu einer ehrenfestern Art zu lügen entschlossen, als DIE meiner Herren Mitbrüder ist; denn ich sage doch wenigstens EINE Wahrheit, indem ich sage, daß ich lüge: und hoffe also um so getroster, wegen alles übrigen unangefochten zu bleiben, da mein eignes freiwilliges Geständnis ein hinlänglicher Beweis ist, daß ich niemanden zu hintergehen verlange. Ich urkunde also hiemit, daß ich mich hinsetze, um Dinge zu erzählen, die mir nicht begegnet sind; Dinge, die ich weder selbst gesehen noch von andern gehört habe, ja, was noch mehr ist, die nicht nur

---

[96] Vgl. ebd., S. 251-266.

[97] Galen: *In Hippocratis Epidemiarum* II 6, 29. Nach: Gotthard Strohmaier: *Übersehenes zur Biographie Lukians.* In: Philologus 120, 1976, S. 118 f.

[98] Auf Lukian geht also der Scherz Alan Sokals zurück, der den Mißbrauch naturwissenschaftlicher Erkenntnisse durch Denker der Postmoderne vorführen sollte. Sokal stellte aus Fragmenten von Texten postmoderner Autoren und viel Schmeichelei einen parodistischen Artikel voller Absurditäten und Fehlschlüsse zusammen, der unter dem sonderbaren Titel *Die Grenzen überschreiten: Auf dem Weg zu einer transformativen Hermeneutik der Quantengravitation* tatsächlich in der renommierten kulturwissenschaftlichen Zeitschrift *Social Text* veröffentlicht wurde, ohne als Parodie erkannt zu werden. Sokal hat damit gezeigt, daß sich auch am Ende des 20. Jahrhunderts nur wenige Menschen finden, die den Mut haben zuzugeben, daß sie die neuen Kleider des Kaisers nicht sehen. Vgl. Alan Sokal, Jean Bricmont: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*, München 1999.

nicht SIND, sondern auch NIE sein WERDEN, weil sie – mit EINEM Worte – gar nicht möglich sind, und denen also meine Leser (wenn ich anders welche bekommen sollte) nicht den geringsten Glauben beizumessen haben."[99] Bevor Lukian mit der eigentlichen Erzählung anfängt, bringt er sich in einem Exordium in Stellung. Er antwortet implizit auf die platonische wie auf die aristotelische Dichtungstheorie: Er sei kein Lügner, weil er seine Lügen als Lügen und nicht als Wahrheiten erzähle. Das ist gegen Platon gerichtet. Er werde außerdem von unmöglichen Dingen und Ereignissen erzählen. Das ist ein Hieb gegen das aristotelische Prinzip der Wahrscheinlichkeit. Lukian kündigt seinen Lesern also Lügengeschichten von unmöglichen Ereignissen an.

Zwar entkräftet Lukian mit seiner Erzählstrategie alle epistemologischen und moralischen Bedenken gegen die Dichtung. Nun muß er aber erklären, warum seine Leser den Nonsens überhaupt lesen sollen. Der Reiz seiner Erzählung bestehe, preist Lukian dem Leser seine Schrift an, in ihrem satirischen Charakter, den sie durch den Stil eines Wirklichkeitsberichts erhalte: „Das Anziehende, das sie (wie ich mir schmeichle) für die Leser haben werden, liegt nicht bloß in der Abenteuerlichkeit des Inhalts oder in den drollichten Einfällen und in dem traulichen Ton der Wahrheit, womit ich eine so große Mannigfaltigkeit von Lügen vorbringe, sondern auch darin, daß jede der unglaublichen Begebenheiten, die ich als Tatsachen erzähle, eine komische Anspielung auf diesen oder jenen unserer alten Dichter, Geschichtschreiber und Philosophen enthält, die uns eine Menge ähnlicher Märchen und Wunderdinge vorgelogen haben und die ich bloß deswegen zu nennen unterlasse, weil sie dir unterm Lesen von selbst einfallen werden."[100] Trotz aller Lüge, Unwahrscheinlichkeit und Unmöglichkeit will Lukian also auch – in Form der Parodie – ein wenig Wahrheit über die Wirklichkeit sagen.

Was bisher mit dem Begriff der Wahrscheinlichkeit bezeichnet wurde, heißt bei Lukian „traulicher Ton der Wahrheit": Er tritt mit dem Vorsatz an, seine Lügen als wahr erscheinen zu lassen. Er ist kein Lügner, sondern ein Täuscher. Deshalb wählt er einer Mode seiner Zeit folgend die Form eines Reiseberichts, womit er sich dem Vorbild Homers anschließt. Lukians Fahrt ist sogar noch abenteuerlicher als die *Odyssee*. Seine Reise führt den Erzähler und seine Kameraden erst auf den Mond und dann in den Bauch eines Walfischs. Durch eingeschobene Beteuerungen – „aufrichtig zu reden"[101] – läßt Lukian seinen Erzähler immer wieder die Faktizität des Erzählten betonen. Er fingiert Wirklichkeit außerdem dadurch, daß er von manchen Sachen nicht erzählt, weil er sie

[99] Lukian: *Wahre Geschichte,* S. 284 f.
[100] Ebd., S. 283
[101] Ebd., S. 285.

nicht gesehen habe. Über Sperlingseicheln und Pferdekraniche sagt er: „ich muß aber gestehen, daß ich sie nicht gesehen habe, aus der ganz simpeln Ursache, weil sie nicht kamen. Ich habe mich also auch nicht erkühnen wollen, sie zu beschreiben; denn man sagt ganz abenteuerliche und unglaubliche Dinge von ihnen."[102] Der Erzähler macht das Unglaubliche glaublich, weil er sich selbst zu einem redlichen Zeugen der Wirklichkeit stilisiert, indem er seinen Horizont scheinbar begrenzt. Diesen Trick erklärt Harald Weinrich so: „Wer hundert Details gibt und dann beim hundertsten sagt, hier sei er nun nicht mehr ganz sicher, der beglaubigt damit die hundert anderen erlogenen Details in einer Weise, die nicht mehr zu überbieten ist. Hier fängt das Raffinement der Lügensignale an."[103] Wie in der Anekdote von dem Kapitän und dem Steuermann zeigt sich hier die Wahrheit erneut als Mittel der Täuschung.

Im *Geisterseher* tritt Schiller nicht als Autor, sondern als fiktiver Herausgeber der Papiere des Grafen von O auf, um seiner Erzählung den Anschein der Authentizität zu geben. Dieses Mittel der Herausgeberfiktion klingt bereits in Lukians *Wahrer Geschichte* an: „Homer besang auch die Schlacht und gab mir bei meiner Abreise ein Exemplar davon für die Leute in unsrer Welt mit: aber unglücklicherweise bin ich in der Folge darum gekommen, wie um so viele andere Dinge, die ich mitzubringen gedachte. Es fing mit diesem Verse an: Singe mir, Muse, nun auch den Streit der toten Heroen."[104] Mit dieser Konstellation karikiert Lukian wie zu Anfang versprochen die Schriftsteller seiner Zeit – entgegen seiner Ankündigung nennt er sie sogar beim Namen –, indem er ihre Techniken benutzt, einer Erzählung den Anschein der Tatsächlichkeit anzudichten. Und mit diesen satirischen Anspielungen sagt Lukian eine Wahrheit über die Wirklichkeit außerhalb seiner *Wahren Geschichte*. Daß Lukian angeblich nur Lügen erzählt, wie er in seiner Einleitung gesagt hat, ist also falsch und uns Lesern außerdem gleichgültig. Wenngleich Lukian sich explizit von der Täuschungsabsicht freispricht, indem er seine Lügen als solche kennzeichnet, ist sein Erzählen dem Anspruch nach eine Täuschung: Lukian erzählt Lügen im Ton der Wahrheit, bezweckt also eine Verwechslung von Wirklichem und Nichtwirklichem beim Leser. Lukians Erzählung ist zugleich ein Beispiel dafür, daß sich Lüge und Wahrheit, Täuschung und Desillusionierung in der Literatur überhaupt nicht ausschließen.

---

[102] Ebd., S. 290.
[103] Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*, S. 71.
[104] Lukian: *Wahre Geschichte*, S. 318.

6. Desillusionierung

Eine Dichtung, die sich als Dichtung präsentiert, wird – nach dem Terminus *metafiction* aus dem angelsächsischen Raum – metafiktional genannt. Metafiktionale Romane erzählen nicht nur von einer Welt, sie erzählen vom Erzählen einer Welt. Durch das Auftreten eines *self-conscious narrator* macht sich die Dichtung in der Metafiktion explizit selbst zum Thema. „Während der traditionelle Roman dem repräsentativen Porträt der Wirklichkeit verpflichtet ist, stellt sich Metafiktion als eine nicht-repräsentative Erfahrung dar, die in ihrem eigenen geschlossenen System funktioniert." „Metafiktion geht davon aus, daß der Leser nichts darüber erfahren kann, wie die Welt funktioniert, aber darüber, wie Literatur funktioniert."[105] Auch mit diesem Begriff wird zwischen Dichtung und Welt eine fundamentale Grenze gezogen, eine Grenze, deren Richtigkeit und Nichtigkeit die erzählende Literatur beweist, wie später zu zeigen sein wird.

Was hier als Neuheit und Gipfel in der Entwicklung erzählerischer Formen angepriesen wird, ist nicht neu: Neben Lukian gibt es etwa in der Literatur der Romantik viele Beispiele für Erzählerfiguren, die die Möglichkeiten ihres eigenen Erzählens in ihrer Erzählung reflektieren. Man könnte das Spiel mit der eigenen Artifizialität geradezu als das Wesen romantischen Erzählens bezeichnen. Oben wurde schon eine Passage aus Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* hingewiesen[106], in der der Erzähler seinen „geliebten Leser" ausdrücklich darauf hinweist, daß er eine geschriebene Geschichte und nicht die Wirklichkeit vor sich hat. In Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* diskutiert der Erzähler nach abgeschlossener Exposition, wie er die Geschichte auch ganz anders hätte erzählen können.[107] Die als Metafiktion bezeichneten Phänomene sind eng verwandt mit der romantischen Ironie und anderen Techniken der Desillusionierung. Die metafiktionale Literatur steht damit in der langen Tradition illusionsstörenden Erzählens, die ebenso alt ist, wie jenes realistische Erzählen, das auf die Errichtung einer Illusion aus ist. „Die ‚Große Tradition' sich vervollkommnender illusionistischer Erzählkunst wird immer schon von einer anderen, für den Roman ebenfalls vom *Don Quijote* ausgehenden Tradition begleitet. Es ist ein Erzählen, das auf der Basis der illusionistischen Narrativik als Spiel mit ihr, als deren Kritik oder gar Negation auftritt."[108] Jedoch muß hier mit Werner Wolf gegen ihn selbst eingewandt werden, daß Illusionierung und Desillusionierung in der Erzählkunst nicht derart getrennte Phänomene sind, wie er suggeriert, denn literarische Kunstwerke sind nicht auf die Erzeugung von Trugwahrnehmung aus – dann

---

[105] Mirjam Sprenger: *Modernes Erzählen*, S. 150, 165.
[106] E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. Sämtliche Werke III, S. 553.
[107] E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Sämtliche Werke III, S. 25-27.
[108] Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 2.

würden sie sich zu Wirklichkeitsberichten abwerten –, sondern auf die Errichtung ästhetischer Illusion. „Ästhetische Illusion ist eine von Kunstwerken mittels der Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung im Rezipienten hervorgerufene lebhafte Vorstellung: der Schein des dominant sinnlichen (Mit-) Erlebens *einer* (nicht *der*) Wirklichkeit, wobei dieser Schein selbst Analogien zu lebensweltlicher Erfahrung aufweist und gerade deshalb überzeugend wirkt, gleichzeitig aber stets von einem latenten Moment rationaler Distanz relativiert wird: dem kulturell erworbenen und in der ästhetischen Einstellung zum Tragen kommenden Wissen um die Scheinhaftigkeit."[109] Der Leser fiktionaler Dichtung soll sich täuschen lassen, muß sich seiner Täuschung aber auch stets bewußt sein. Die adäquate Rezeption fiktionaler Dichtung basiert zugleich auf Illusion und Desillusionierung. Auf diesem Stand der Reflexion sind Erzähler heute weder die Chronisten wirklicher, noch die Dichter möglicher Welten. Sie sind vielmehr „Vivisecteurs der Antithese zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitswelt"[110], wie Walter Jens richtig geschrieben hat. Die Erzähler loten aus, was an der Grenze von Möglichkeit und Wirklichkeit passiert und wo diese Grenze liegt.

E. Der Erzähler

Ästhetische Illusion beruht auf der Errichtung und auf der Zerstörung von Täuschung: Das Dargestellte ist Wirklichkeit und es ist Erfindung. Dichtung soll, um wieder auf die Bestimmung Aristoteles', Fontanes und Hamburgers zurückzukommen, wahrscheinlich sein. Nach Definition des Deutschen Wörterbuchs hat der Begriff der Wahrscheinlichkeit eine objektive und eine subjektive Seite: Wahrscheinlich ist ein Gedanke, wenn er der Wirklichkeit ähnlich ist, wenn er also wahr zu sein scheint. Wahrscheinlich ist aber auch etwas, das für wahr genommen, als wahr geglaubt wird.[111] Auf literarische Texte bezogen heißt das, daß Erzählungen eine Wahrscheinlichkeit der erzählten Ereignisse haben können, wenn die erzählten Geschehnisse mit dem Weltwissen der Leser zusammenstimmen. Diese objektive Wahrscheinlichkeit bezeichnet also das Verhältnis inner- und außerliterarischer Welt und wird Naturalismus oder Realismus genannt. Die realistische Dichtung nimmt sich ihr Material aus der Wirklichkeit, etwa Städtenamen, Namen und Lebensläufe historischer Figuren, Jahreszahlen, gesellschaftliche Verhältnisse oder auch die unfaßbare Wirklichkeit des Gefühlslebens. Auf der anderen Seite können Geschichten glaubwürdig sein. Wenn Käte Hamburger in einer oben zitierten Passage selbst Märchen Wahrscheinlichkeit zuspricht, obwohl sie von Dingen und Ereignissen handeln, die in der

---

[109] Ebd., S. 113.
[110] Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, Düsseldorf und Zürich 2001, S. 17.
[111] Vgl. „wahrscheinlich". In: Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XXVII, Sp. 994.

außerliterarischen Wirklichkeit gar nicht möglich sind, dann muß man die Frage stellen, was unter einer solchen Wahrscheinlichkeit überhaupt zu verstehen ist. Einen Hinweis gibt Wolf in der im letzten Kapitel zitierten Definition ästhetischer Illusion: Sie beruhe auf der „Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung“[112]. Die Wahrscheinlichkeit des Stoffs einer Erzählung ist für den Eindruck der Glaubhaftigkeit weniger ausschlaggebend als die Wahrscheinlichkeit der Erzählsituation. Ob von Fliegenden Untertassen, vom *Beamen* oder von Feen und Einhörnern erzählt wird: Auch eine Erzählung von Fabelwesen oder Science-fiction kann wahrscheinlich sein, wenn sie dem Leser plausibel gemacht wird. Und dafür ist die Wahrscheinlichkeit der Erzählweise eine der wichtigsten Möglichkeiten. Als Ausgangslage des modernen Romans hat Hans Blumenberg formuliert. „Thema der Kunst wird in letzter Konsequenz der formale Wirklichkeitsnachweis selbst, nicht der materiale Gehalt, der sich mit diesem Ausweis präsentiert.“[113] Nicht die Ähnlichkeit des Stoffes einer Erzählung mit der uns bekannten Welt ist für den Eindruck der Wahrscheinlichkeit ausschlaggebend, sondern die Form der Erzählung: Wahrscheinlichkeit ist Möglichkeit in der Form der Wirklichkeit.

Trotz aller phantastischen Begebenheiten spielen selbst Märchen in gewisser Weise in unserer Welt, denn sie sind zumindest in unserer Sprache erzählt. Auch wenn unerhörte Fabelwesen die Märchenwelt bevölkern, die keinem diesseitigen Lebewesen gleichen, kann das Wesen mit acht Armen und drei Augen nur mit Bezug zu dem beschrieben werden, was die Leser kennen. Die Lektüre fiktionaler Texte findet auf Basis und in Konfrontation mit den Strukturen der Erfahrung von Wirklichkeit statt. Die „natürliche Einstellung“ fungiere „als virtualisierter Hintergrund, der als latente Vergleichsdimension – zumindest aber als ›Projektionsfläche‹ – notwendig ist, um die Textwelt aufzufassen.“[114], schreibt Wolfgang Iser. Außerdem gelten auch in Märchen Regeln. Diese Regeln können zwar erheblich von den Gesetzen der Wirklichkeit abweichen, wahrscheinlich ist eine solche Geschichte aber nur, wenn sie sich an die eigenen Regeln hält, wie Umberto Eco in seiner *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘* erklärt: „Man kann sich auch eine ganz irreale Welt errichten, in der die Esel fliegen und die Prinzessinnen durch einen Kuß geweckt werden, aber auch diese rein phantastische und ‚bloß mögliche‘ Welt muß nach Regeln existieren, die vorher festgelegt worden sind (zum Beispiel muß man wissen, ob es eine Welt ist, in der Prinzessinnen nur durch den Kuß von Prinzen geweckt werden können oder auch durch den Kuß einer Hexe, und ob der Kuß einer Prinzessin nur Kröten

---

[112] Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 113.
[113] Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und moderner Roman*, S. 21.
[114] Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 391.

in Prinzen zurückverwandelt oder auch, sagen wir, Gürteltiere).“[115] So fabelhaft eine Erfindung auch sein mag, sie ist aus Bausteinen der Wirklichkeit zusammengesetzt oder sie ist unverständlich. Insofern Erzählungen nicht zufällig und chaotisch, sondern nach definierten Regeln ablaufen, sind erzählte Welten der als wirklich gedachten Welt ähnlich, also wahrscheinlich. Wenn das so ist, daß die Regelhaftigkeit den Eindruck von Wirklichkeit vermittelt, dann gibt das Aufschluß über den Wirklichkeitsbegriff: Als wirklich wird offenbar anerkannt, was als möglich angesehen wird, weil es nach erkennbaren Regeln funktioniert.

Im Zusammenhang mit der Wahrscheinlichkeit hat Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik* in den Mittelpunkt der Debatte gerückt. In ihrer 1910 erschienen Schrift gründet Friedemann ihre Unterscheidung von Dramatik und Epik in Abgrenzung zu Friedrich Spielhagen auf das Auftreten einer Erzählerfigur, die die Ereignisse aus kleinerer oder größerer räumlicher und zeitlicher Distanz berichtet, ohne dabei die authentische Stimme des Schriftstellers selbst zu sein. Friedemanns begreift den Erzähler weniger als Figur denn als eine Textfunktion. Der Erzähler ist auch dann das Zentrum der Erzählung, wenn er nicht als Figur auftritt, auch wenn er sich nicht in einer Exposition oder durch Ansprachen des Lesers zu erkennen gibt. „[...] ’der Erzähler’ ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen.“[116] Selbst wenn sich der Erzähler ganz hinter seinen Figuren verstecke, wenn er sich nicht selbst äußert, sondern die Figuren im mündlichen Dialog kommunizieren lasse, sei der Erzähler das zugrundeliegende ordnende Prinzip der Geschichte. Dieser Erzähler ist jene „Struktur lebensweltlicher Wahrnehmung“, die eine Geschichte wahrscheinlich macht.

Diese Struktur hat Käte Friedemann in dem „Blickpunkt des Erzählers“ ausgemacht. „Die Übermittlung vergangener Geschehnisse durch ein zwischen diesen und dem Leser stehendes Medium bedingt in erster Linie, daß dies Medium, wenn es uns glaubhaft erscheinen soll, die Illusion erwecken muß, als habe es die Geschehnisse von einem bestimmten Punkte aus angeschaut.“[117] Dieser Blickpunkt ergebe sich aus der Rolle des Erzählers im Rahmen seiner Erzählung, aus seiner Perspektive auf die erzählte Welt, aus seiner Nähe oder Distanz und daraus, ob er „das von ihm Berichtete als Wirklichkeit oder

---

[115] Umberto Eco: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘.Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber*, München und Wien 1984, S. 33 f.
[116] Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt 1965, S. 26.
[117] Ebd., S. 33.

als Erfindung aufgefaßt wissen will“[118]. Die Wahrscheinlichkeit einer Erzählung ist in diesem Sinn unabhängig davon, wie ähnlich die erzählte Welt der Wirklichkeit ist oder ob eine Erzählung – wie Lukians *Wahre Geschichte* – sogar von unmöglichen Ereignissen berichtet. Friedemann betont aber, daß es Teil jeder Erzählung ist, daß sie ihre Stellung zur Wirklichkeit verrät, daß jeder Erzähler kennzeichnen müsse, ob er seine Erzählung als Dichtung oder als Wirklichkeitsbericht gelesen wissen will. Die Überlegungen Käte Friedemanns hat die Linguistin Barbara Herrnstein-Smith beinahe siebzig Jahre später zur Grundlage ihrer eigenen Arbeit *On the margins of discourse* gemacht. Auch Herrnstein-Smith rückt die Figur des Erzählers als Grund der Wahrscheinlichkeit in den Mittelpunkt jeder Auseinandersetzung mit erzählender Literatur. „In other words, in a novel or tale, it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons an referring to places, that is fictive. The novel *represents* the verbal action of a man reporting, describing and referring.”[119] Die Fiktionalität literarischer Texte besteht nicht vor allem in der Erfindung einer Welt, sondern in der Erfindung eines Erzählers. „‘Wirklich’ im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst.“[120] Der Erzähler ist die wichtigste Figur jeder Erzählung.

In seinem Aufsatz *Die logische Struktur der Dichtung* hat Felix Martinez-Bonati darauf hingewiesen, daß man die Sätze des Erzählers eines Romans als wahr annehmen muß. „Was der Erzähler über die konkrete Welt des Romans (einer fiktiven Geschichte überhaupt) sagt, ist immer und ohne Einschränkung wahr.“[121] Allein dieser Grundsatz erlaube es beispielsweise, daß der Leser wissen kann, daß sich Don Quixote täuscht, wenn er die Windmühlen für Riesen hält und nicht Sancho Panza. Oder daß Klein Zaches nicht wirklich für das verantwortlich ist, wofür er Anerkennung erhält. Dem Erzähler zu glauben sei eine zentrale Regel des „epischen Spiels“, dessen Sinn die „Darstellung fiktiver Weltansichten“ sei: „[...] nehme ich entschlossen die Behauptungen als notwendig wahr hin, so entsteht vor mir das Bild der erzählten und beschriebenen Subjekte; halte ich die Sätze im Zweifel oder gar für falsch, so bleibt vor mir allein das Satzgefüge der erzählenden Rede.“[122] Diesen Standpunkt hat Gottfried Gabriel mit dem Argument kritisiert, daß Martinez-Bonati das psychologische Phänomen der Illusion zur Grundlage einer Literaturtheorie mache.[123] Jedoch kann man wiederum gegen die Ansicht Gabriels mit den

---

[118] Ebd.
[119] Barbara Herrnstein Smith: *On the margins of discourse*, Chicago und London 1968, S. 29.
[120] Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, S. 25.
[121] Felix Martinez-Bonati: *Die logische Struktur der Dichtung*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 47. Jg. (1973), H. 47, S. 186.
[122] Ebd.
[123] Gottfried Gabriel: *Fiktion und Wahrheit*, Stuttgart 1975, S. 81.

Worten Gorgias' anführen, daß gerade die Errichtung einer Illusion Wesen und Zweck fiktionaler Texte sei. Nur wer fiktionale Erzählungen so rezipiert, als ob jemand von Wirklichkeit erzähle, erfüllt, was die Erzähler fiktionaler Texte intendieren. Nur wer sich von der Kunst täuschen läßt, kann sie verstehen.

F. Das Ich in der Literatur

Ein Erzähler, der grundsätzlich die Perspektive einer realen Person einnimmt, ist nun als Zentrum jeder Erzählung ausgemacht. Durch den Prozeß der Ästhetisierung der Lebenswelt und die grundsätzlichen Zweifel an der Erkennbarkeit der Realität nimmt die Brauchbarkeit der Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit ab. Was sich jedoch nicht verändert ist – wie im Hauptteil dieser Arbeit gezeigt werden wird – der Anspruch, daß Erzählungen wahr zu sein scheinen sollen. Seit diese Wahrscheinlichkeit nicht mehr ohne weiteres durch das mimetische Verhältnis einer Erzählung zur objektiven Wirklichkeit hergestellt werden kann, wird das erzählende Ich zum Mittel der Beglaubigung. Die Literaturgeschichte ist von einem Prozeß der Subjektivierung des Erzählens gekennzeichnet, die Richard Brinkmann wie folgt beschreibt: „So bedeutet die äußerste Konsequenz des Realismus seine Vollendung im doppelten Sinne: als höchste Erfüllung und schon als Ende und Überwindung. Denn aus der ‚objektiven' tatsächlichen Wirklichkeit, der der erste Impuls des Realismus galt, ist im gleichen Maße, wie diese tatsächliche Wirklichkeit von allen idealen, idealisierenden, normativen Zusätzen gereinigt und zur verfügbaren, reinen Erfahrung werden sollte, die ganz spezielle subjektive Wirklichkeit des Einzelnen geworden."[124] So wie Descartes das „Ich denke" gegen einen Täuschergott gesetzt hat, um wahre Erkenntnis zu begründen, so wird das erzählende Ich zum Beweis seiner Geschichte gegenüber einer ungewissen Wirklichkeit und skeptischen Lesern eingesetzt.

Die Existenz des erzählenden Ich ist durch sein Erzählen bewiesen so wie das Erzählte durch das Ich beglaubigt ist. „Ich möchte beinahe behaupten, daß es kein Roman-Ich, kein Gedicht-Ich gibt, das nicht von der Beweisführung lebt: Ich spreche, also bin ich."[125], formulierte Ingeborg Bachmann in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung. Es ist ein Vorteil von Tautologien, daß niemand ihre Wahrheit bestreiten kann. Ich scheint das Konkreteste und damit das Wahrhaftigste zu sein: In der Lyrik ist das Ich ohnehin als Beweis für authentisches Erleben anerkannt. „Aufgrund der besonderen Struktur ihrer Aussage – ein Ich sagt, wie ihm zumute ist – scheint Lyrik so aufrichtig zu sein wie jeder andere ehrlich gemeinte Satz im Leben."[126], resümiert Heinz Schlaffer. In der Epik bezieht das Ich seine

---

[124] Richard Brinkmann: *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen 1966, S. 326.
[125] Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen.* Das schreibende Ich, München und Zürich 1980, S. 49.
[126] Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, S. 79.

Glaubwürdigkeit vom lyrischen Ich einerseits und aus der realen, authentischen Kommunikation andererseits. In seiner *Kurzen Geschichte der deutschen Literatur* urteilt Heinz Schlaffer über die Veröffentlichung von Tagebüchern, Briefromanen und autobiographischen Rechenschaftsberichten im 18. Jahrhundert*:* „Sie verwiesen auf eine persönliche, durch die Person als wirklich und wahr verbürgte Erfahrung zurück, die anderen mitgeteilt wurde, von anderen geteilt werden konnte, so daß der Übergang von der persönlichen Aussprache über die handschriftliche Aufzeichnung zum gedruckten Buch gleitend zu sein schien. Jedes wahre Erlebnis verdiente es, veröffentlicht zu werden; und umgekehrt: jede Publikation erweckte den Anschein, Ausdruck eines individuellen und doch für alle gültigen Erlebnisses zu sein."[127] An diese beglaubigende Wirkung knüpfen Autoren an, wenn sie ihre Ich-Erzähler einerseits als Herausgeber von Dokumenten und als allwissender Beobachter, oder andererseits in den Formen Tagebuch, Brief und Bekenntnis auftreten lassen.[128] Ihre Funktion erfüllen die Ich-Erzähler aber nur, wenn sie ebenso authentisch sind, wie das Ich im Brief eines Freundes, wenn also das erzählende Ich in einem Roman mit dem Ich seines Autors identisch ist. Die These vertrat etwa Friedrich Spielhagen: Es stelle sich heraus, „daß jenes ‚Ich' – trotz gewisser äußerer und innerer Veränderungen, die er mit sich vorgenommen – der Dichter selber ist oder – in Anbetracht jener Veränderungen – ein Jemand, der dem Dichter so weit gleicht, als ein stark benutztes Modell dem nach ihm geschaffenen Bilde gleichen wird."[129] Anstelle der zunehmend zweifelhaften Wirklichkeit avancieren im 18. und frühen 19. Jahrhundert die geniale Subjektivität, die originale Einbildungskraft und die moralischen Prinzipien des Künstlers zu Bürgen der Welthaltigkeit des Erzählens. Das Subjektive gilt als Ausdruck des Objektiven, der Einzelne als Ausdruck des Allgemeinen. Das Erleben des einzelnen Schriftstellers wird als exemplarisch begriffen, so daß sowohl die Autoren wie die Leser daran glauben, daß die Welt zur Darstellung kommen könne, wenn der Künstler nur seine individuellen Erfahrungen und Beobachtungen ausdrückt.

Irgendwann setzte sich jedoch die Überzeugung durch, daß das Ich überhaupt nicht authentisch, sondern ebenso eine Erfindung sei, wie die erzählten Orte, Personen und Begebenheiten. „Es ist wohl bei Erzählwerken immer so, daß der Dichter [...] nicht die Geschichte zuerst erfindet, sondern einen Erzähler der Geschichte."[130] Ich ist ebenso fingiert wie das Erzählte, Ich ist nur eine Rolle des Autors. Je mehr sich diese Überzeugung durchsetzt, desto mehr Freiheiten haben die Dichter: Sie können Rollenprosa

---

[127] Ebd., S. 80.
[128] Vgl. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa,* S. 76.
[129] Friedrich Spielhagen: *Der Ich-Roman.* In: Volker Klotz (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt 1965, S. 67.
[130] Hans Meier: *Gottfried Kellers ‚Grüner Heinrich'*, Zürich und München 1977, S. 120.

schreiben, aus fremden Perspektiven berichten, was sie nicht erlebt haben. Die Herausgeberfiktion darf wegfallen. Die beglaubigende Funktion, die der Erzähler durch die Genie-Ästhetik hatte, verliert das Ich jedoch, wenn es selbst eine Erfindung ist. Ein Verwirrspiel beginnt, das Philip Roth in seinem Roman *Täuschung* dadurch beendet, daß der Erzähler seinen Lesern die Entscheidung überläßt. „Ich schreibe Fiktion, und man sagt mir, es sei Autobiographie, ich schreibe eine Autobiographie, und man sagt mir, es sei Fiktion, und da ich folglich so schwer von Begriff bin und die so klug sind, sollen die anderen doch entscheiden, was es nun ist oder nicht ist."[131] Durch diese Unsicherheit, wer das Ich überhaupt ist, wird das Ich zur Maske für die Schriftsteller, die zugleich zeigt und verbirgt. „Ich" ist die raffinierteste aller Lügen.

Ich ist zugleich ein konkreter Einzelner und dadurch aber auch das Allgemeinste: Jeder ist Ich. Ich erlaubt deshalb nicht nur die Maskierung des Autors, sondern auch die Identifikation des Lesers, wie Italo Calvino in seinem Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* anschaulich macht. „Ich bin einer, der überhaupt nicht auffällt, eine anonyme Person vor einem noch anonymeren Hintergrund, und wenn du, Leser, trotzdem nicht anders konntest, als mich zu bemerken unter den Leuten, die hier den Zug verließen, und mir auch weiter gefolgt bist bei meinem Hin und Her zwischen Café und Telefon, so nur, weil ich hier »ich« genannt werde und dies das einzige ist, was du von mir weißt. Aber das genügt dir schon, um dich genötigt zu fühlen, einen Teil deiner selbst in dieses unbekannte Ich zu investieren. So wie auch der Autor, obwohl er hier keineswegs über sich selbst sprechen will, obwohl er sich nur entschieden hat, die Romanperson »ich« zu nennen, um sie gleichsam dem Blick zu entziehen, um sie nicht benennen oder beschreiben zu müssen, denn jede andere Benennung oder Charakterisierung hätte sie näher bezeichnet als dieses nackte Pronomen – so wie auch der Autor sich dennoch gedrängt fühlt, sei's auch nur durch die Tatsache, daß er hier »ich« schreibt, in dieses Ich etwas von sich selbst zu legen, etwas von dem, was er fühlt oder zu fühlen glaubt."[132]

Im letzten Satz ist eine entscheidende Kritik an der Glaubwürdigkeit des Ich angedeutet: Während Descartes noch sicher war, daß das Ich seiner selbst gewiß sein könne, hat die Marxsche Gesellschaftsanalyse die Herrschaft des ökonomischen Seins über das Bewußtsein postuliert. Auf diese erste Erschütterung des Glaubens an die Selbstgewißheit folgte ein *psychologic turn*: Nach der Entdeckung unbewußter Strukturen und Antriebe des Ich durch die Psychoanalyse wurden Selbstgewißheit und Identität des Ich weiter zweifelhaft. Damit geriet auch die Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit des Ich in der

---

[131] Philip Roth: *Täuschung. Deutsch von Jörg Trobitius*, Reinbek 2000, S. 151 f.
[132] Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Deutsch von Burkhart Kroeber*, München 2000, S. 20.

Literatur ins Wanken. Die Soziologie schließlich verleibte in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Metapher des Welttheaters ihrem begrifflichen Instrumentarium ein: Der Einzelne sei kein Individuum, sondern ein Rollenspieler im gesellschaftlichen System. „All the world's a stage", heißt es schon bei Shakespeare. Diese drei Erschütterungen des menschlichen Selbstbewußtseins führen zu erneuten Veränderungen des Ichs in der Literatur. Es tritt nicht mehr als Erzähler eines äußeren Geschehens auf, es erzählt seine Geschichte als Bewußtseinsinhalt: „Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich die Geschichte *im* Ich aufhält."[133], meint Ingeborg Bachmann in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung. Richard Brinkmann charakterisiert den Prozeß der Subjektivierung der Erzählperspektive so: „Es geht nicht um subjektive Perspektive in der Erfahrung einer Wirklichkeit, sondern um die erregende Erfahrung eines sich emanzipierenden Erlebnis-Geschehens im Subjekt selbst, das seine eigenen Gesetze und Abläufe hat. Ein neues Zeiterleben bricht dabei auf, das sich von der erfahrenen Zeit loslöst und – bewußt geworden – seinerseits neue innere Erfahrungen und Erlebnisse zeitigt. Die Wirklichkeit im Sinne einer gewissermaßen ‚objektiven' Tatsächlichkeit außerhalb des Subjekts wird so als oberflächliche Täuschung und Unwirklichkeit entlarvt."[134] Alles Täuschung?

Im 20. Jahrhundert wird der erkenntnistheoretische Zweifel an der Möglichkeit von Wahrheit von der Überzeugung flankiert, daß es nichts mehr zu erzählen gäbe, weil die Erfahrung im Kurs gefallen sei, wie Walther Benjamin unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs in seinem Essay *Der Erzähler* meinte, und die Weitergabe von Erfahrung – ob sie sich nun auf eine objektive Wirklichkeit oder auf subjektives Befinden bezieht – schließlich das Wesen jeden Erzählens sei.[135] Zwar hat Adorno sein Dogma, daß nach dem Rückfall in die Barbarei das Schreiben eines Gedichts selbst barbarisch sei, später zurückgenommen;[136] dennoch galt die bürgerliche Kunst weithin als disqualifiziert, weil sie Auschwitz nicht verhindert hatte. Erkenntnistheoretisch wie moralisch motivierten Be-

---

[133] Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen.* Das schreibende Ich, S. 54.
[134] Richard Brinkmann: *Wirklichkeit und Illusion*, S. 327 f.
[135] Walter Benjamin: *Der Erzähler.* Gesammelte Schriften II.2, Frankfurt a. M. 1977, S. 439.
[136] Vgl. Theodor Adorno: *Prismen*. Gesammelte Schriften X.1, Frankfurt a. M. 1997, S. 30; *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften VI, S. 355.

denken an Möglichkeit und Sinn der Literatur zum Trotz haben Erzähler weiterhin das getan, was sie immer schon getan haben: Sie haben erzählt.

Schon mehrere Seiten hast du dich jetzt vorangelesen, es wäre mithin an der Zeit, daß dir klar gesagt wird, ob dieser Bahnhof, an dem ich ausgestiegen bin aus einem verspäteten Zug, ein Bahnhof von früher ist oder von heute; doch die Sätze bewegen sich weiter im ungewissen, im Grau, in einer Art Niemandsland der auf den kleinsten gemeinsamen Nenner verkürzten Erfahrung. Paß auf, das ist bestimmt ein Trick, um dich langsam einzufangen, dich in die Handlung hineinzuziehen, ohne daß du es merkst: eine Falle.

Italo Calvino: Wenn ein Reisender in einer Winternacht

IV. Felix de Kroullosta

Fiktionalität und ästhetische Illusion sind in dem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* nicht nur literarische Konventionen. Die Ambivalenz von Authentizität und Erfindung, von Wirklichkeit und Fiktion ist in Gestalt des Hochstaplers Felix Krull vielmehr das zentrale Thema des Romans. Krull tritt in der doppelten Gestalt des Ich-Erzählers und des Protagonisten der erzählten Welt auf. Der Autor Mann stellt uns eine Figur vor, die wir dabei beobachten können, wie sie sich erzählend selbst entwirft. Für Felix Krull gilt, was Michail Bachtin über die Helden Dostojewskijs geschrieben hat: „Die ganzheitliche Gestalt des Helden bleibt unvollendet, die Frage »Wer ist er?« unbeantwortet. Wir bekommen nicht zu sehen, wer er ist, sondern wie er sich selber sich zum Bewußtsein bringt. Wir sehen uns nicht in die Wirklichkeit des Helden versetzt, sondern vor die reine Funktion dessen, wie er sich dieser Wirklichkeit bewußt wird.“[1] In ihren beiden Rollen thematisiert die Figur Felix Krull Täuschungen. Der Bekenner gibt Auskunft über den Hochstapler, wie die erzählten Erlebnisse des Hochstaplers zugleich den Erzähler und seine Prinzipien preisgeben. Das Erzählen ist durch das Leben geprägt, wie auch den Erlebnissen ihr Erzähltwerden immer schon eingeschrieben ist. „Der Inhalt der Erzählung charakterisiert zugleich den, der ihn erlebt hat, wie den, der ihn erzählt.“[2] So erhellt die Erzähltechnik Gründe für den Erfolg des Hochstaplers, wie die Methoden des Betrügers das Handwerkszeug des Erzählers offenbaren. Zugunsten größerer Übersichtlichkeit werden im folgenden die beiden Rollen des Hochstaplers Felix Krull – der bekennende Erzähler und der handelnde Betrüger – zunächst getrennt dargestellt. Wie der Roman beginnt auch die folgende Untersuchung mit der Figur des Bekenners. Die Trennung von Bekenner und Hochstapler ist zugleich nichtig, denn durch die autobiographische Fiktion sind erzählendes und erlebendes Ich identisch.

---

[1] Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, Frankfurt a.M. 1990, S. 87 f.; zuerst in abweichender Übersetzung in: Ders.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 54.
[2] Kurt Forstreuter: *Die deutsche Icherzählung*, S. 68.

Fiktionalität ist eine Leseanweisung für poetische Texte. Die Interpretation fiktionaler Texte muß zwei verschiedene Perspektiven einnehmen: Da ist einerseits die erzählte Welt, die den Worten des Erzählers folgend verstanden werden soll, als ob sie Wirklichkeit sei, die also auch als wahr gelesen und interpretiert werden muß. Und andererseits wissen wir aufgrund der Vereinbarung zwischen Autor und Leser, die der Begriff Fiktionalität bezeichnet, daß eine Erzählung eben nicht die Wahrheit ist, die sie vorgibt zu sein. Die literarischen Konventionen sehen nicht vor, daß wir an das Hotel St. James & Albany nach Paris schreiben und uns beispielsweise die Personalakte von Felix Krull alias Armand Kroull kommen lassen, um die Angaben in seinen Bekenntnissen zu überprüfen. Selbst wenn Krull seine Weltfahrt nur imaginiert hätte und tatsächlich nie den Rheingau verlassen hat, oder auch wenn es gar keinen Menschen namens Felix Krull je auf der Welt gegeben hat, soll uns das – das verlangt die Konvention der Fiktionalität literarischer Kunstwerke – nicht den Lesespaß verderben. Im Gegenteil: Indem wir einen Roman aufschlagen, lassen wir uns ein auf das Spiel des *make-believe*[3]. Wir sollen Felix' Bekenntnisse nicht als Bericht der Wirklichkeit lesen, sondern als ob sie Bericht einer Wirklichkeit seien.

Um dieses vorwegzunehmen: Der Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* fungiert im Zusammenhang dieser Arbeit als Paradigma bürgerlichen, realistischen Erzählens. Manns Erzählen zeigt sich als einem Realismus verpflichtet, dessen Prinzipien im 19. Jahrhundert wurzeln: Er entspricht dem Fiktionsbegriff Fontanes, der vom Roman forderte, daß er eine Geschichte erzählen solle, an die wir glauben. Um diesen Glauben der Leser zu wecken, erzählt Mann die erfundene Geschichte als wirkliches Geschehen, als das authentische Bekenntnis eines fiktiven Hochstaplers. Die *Bekenntnisse* haben täuschende Wirkung. Ein Betrüger ist der Autor jedoch nicht, denn aufgrund einer Konvention wissen wir, daß der Roman nicht ist, was er zu sein vorgibt. „Für Autobiographie bedarf es der nachweisbaren Identität zwischen *Autor*, *Erzähler* und *Figur*."[4] Daß Protagonist und Autor nicht identisch sind, ist bereits dem Umschlag zu entnehmen: Der Held heißt Felix Krull und nicht Thomas Mann. Zugleich fordert uns der fiktive Erzähler Felix Krull aber wiederholt dazu auf, seine Geschichte für wahr zu nehmen. Die Täuschung des Lesers hat ihren Grund in den zwei Erzählern des Romans: Felix Krull und Thomas Mann. Sie besteht in der Ambiguität der Antwort auf die Frage, ob der Roman ein realistisches Bild

[3] Zur Erläuterung des Begriffs, den K. Walton in die Fiktionstheorie eingeführt hat, vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 214 ff. u. 248 ff.
[4] Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. In: Günter Niggl (Hrsg.): *Die Autobiographie*, Darmstadt 1989, S. 217.

von der Welt und dem erzählenden Ich oder eine erfundene Geschichte sein will. So ist er beides und keins von beidem.

Im Zusammenhang dieser Arbeit soll ein Ratschlag Adornos befolgt werden: „Besser, dreimal das Gedichtete sich anzuschauen, als immer mal wieder das Symbolisierte."[5] Der Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* wird in der folgenden Untersuchung zunächst ganz wörtlich genommen. Lassen wir uns täuschen. Einen anderen Weg zur Wahrheit gibt es nicht.

A. Der Bekenner Felix Krull

Ein Hochstapler erzählt sein Leben. Er beginnt seine Memoiren nicht medias in res, sondern er erzählt zuerst die Umstände seines Schreibens, die Geschichte seines Erzählens. Weil er die Beschreibung seiner Arbeitsbedingungen an den Anfang stellt, an prominenten Ort, sollen sie wohl auch eine besondere Bedeutung für uns Leser haben und verdienen hier eine eingehende Betrachtung. Der Erzählvorgang ist ein eigener Teil der Geschichte. „Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit – gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde (so daß ich wohl nur in kleinen Etappen und unter häufigem Ausruhen werde vorwärtsschreiten können) [...]" (FK, 265)[6]. Hier spricht allem Anschein nach ein alter und altmodischer Mensch, der nicht nur mit „der Feder" schreibt, sondern sie zu diesem Zweck „ergreift". Seine Worte sind ebenso sorgfältig gewählt wie behutsam gesetzt. Tonfall und Stil bestätigen den Inhalt: Der erste Satz fließt und findet kein Ende, weil hier jemand spricht, der müßig und zurückgezogen ist, als lebte er in einer mönchischen Klause. Seine Müdigkeit verrät ein bewegtes, verzehrendes Leben, denn sie ist nicht die Folge einer Krankheit. Er ist ausgelaugt, erschöpft. Noch bevor er sagt, was er im folgenden zu tun vorhat, kündigt er schon an, daß er es jedenfalls abschnittsweise tun wird, unter Vermeidung jeder Hektik: Und so ist der Roman in „Teile", „Bücher" und „Kapitel" untergliedert. „[...] indem ich mich also anschicke, meine Geständnisse in der sauberen und gefälligen Handschrift, die mir eigen ist, dem geduldigen Papier anzuvertrauen". Geständnisse sollen es sein, keine bloße Lebenserinnerungen, sondern Denkwürdigkeiten mit einer bestimmten Perspektive. Ein Geständnis setzt voraus, daß es etwas zu gestehen gibt. Unser Erzähler muß schuldig sein und zu dieser Schuld will er sich bekennen. Der Erzähler ist anscheinend eine widersprüchliche Figur: Seine durch den Titel bereits bekannte Schuld steht im Gegensatz zu der „sauberen und gefälligen Handschrift", in der er sich zu ihr bekennt. An der schönen

---

[5] Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*. In: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1981, S. 336.
[6] Der Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (FK) wird nach folgender Ausgabe zitiert: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VII, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1990, S. 264-661.

Handschrift können wir Leser uns nicht erfreuen, wie wir die Handschrift auch nicht auf ihre Schönheit überprüfen können. Denn nicht Manuskript, sondern einen Druck haben wir vor uns. Wir müssen diesem Erzähler glauben. Und das fällt im außerliterarischen Leben immer dann schwer, wenn jemand sich selber lobt. Gegenüber diesem charmanten Erzähler ist Mißtrauen angebracht.

Was die Schuld angeht, die die Memoiren zu Bekenntnissen macht, müssen wir kein Rätsel lösen. Schon der Titel hat eine überraschende Enthüllung verhindert, jede Spannung in diesem Punkt ist zerstört: Felix Krull ist ein Hochstapler. Das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm versteht darunter im Band X von 1877 einen *„gauner, der als ein vornehmer bettelt;* [...] unter dem polizeilichen namen hochstappler versteht man einen menschen, der entweder wirklich der gebildeten gesellschaft angehörend oder unter der behauptung ihr anzugehören, wiederum nur die mitglieder dieser gesellschaft unter allerhand vorspiegelungen in contribution setzt."[7] Diese Definition, die Hochstapelei nicht am Reichtum, sondern an der Bildung festmacht, weist auf einen weiteren Kontrast im Charakter des Erzählers Krull hin: Das Hochstapeln setzt eine soziale Hierarchie voraus und ist grundsätzlich eine gesellschaftliche Tätigkeit, so daß die frühere Hochstapelei im Gegensatz zur jetzigen Zurückgezogenheit des Bekenners steht. Der Mann hat offenbar eine Entwicklung durchlebt. Die Bestimmung des Hochstaplers im Grimmschen Wörterbuch enthält auch, daß Hochstapler eine bestimmte Umgebung benötigen, nämlich eine „gebildete Gesellschaft", die sich also durch den Ausschluß der Ungebildeten definiert. Nicht jedermann kann Mitglied sein. Entweder gehört der Hochstapler dieser vornehmen Gesellschaft an oder er tut nur so. In jedem Fall aber verschafft er sich durch Vorspiegelungen Vorteile, die ihm nicht gebühren. Schließlich wird der Hochstapler als Betrüger angesehen, der sich Kontribution, also einen finanziellen Beitrag, erschwindelt. Wenn Felix Krull sich als Hochstapler bezeichnet und wir Leser uns womöglich als Glieder jener „gebildeten Gesellschaft" begreifen – wozu wir durch seine späteren Ansprachen als geneigter, ernsthafter, besorgter, feinfühlender, urteilender sowie in der vielfältigen Welt der Gefühle erfahrener Leser[8] wohl berechtigt sind – dann ist Vorsicht geboten: Als Teil der gebildeten Gesellschaft sind wir potentielle Opfer. Aber wir wollen ja nur seine Bekenntnisse lesen, und wie sollte uns jemand durch die Lektüre seiner Memoiren betrügen können.

---

[7] „Hochstapler". In: Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. X, Sp. 1633-1634.
[8] Vgl. Karl-Martin Kühner: *Wer liest den Roman?* In: Institut Maurice Marache (Hrsg.): *Hommage à Maurice Marache*, Paris 1972, S. 293.

Wie ein großspuriger Aufschneider kommt der selbsternannte Hochstapler nicht daher. Er bekennt sich vielmehr zu seiner Unsicherheit und stellt die Frage, „ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule überhaupt gewachsen bin“. Bescheidenheit scheint eine ausgeprägte Charaktereigenschaft des bekennenden Hochstaplers zu sein. Zumindest prägt sie sein Bekenntnis. Seine Selbstzweifel wecken Vertrauen und Sympathien. Im Schatten dieser eitlen Tiefstapelei wertet er jedoch sein Projekt auf: Er erklärt seine Geständnisse zu einer geistigen Herausforderung. Obwohl aber die selbstgestellte Aufgabe nach eigenem Urteil schwierig ist, hat er sie gemeistert. Sonst läge das Buch nicht vor uns. Felix liebt Tautologien, also solche Gedanken, die ihre Wahrheit durch sich selbst beweisen. Sie müssen aber nicht schon allein deshalb Lügen sein.

Sein Projekt konnte deshalb gelingen, meint Felix, „da alles, was ich mitzuteilen habe, sich aus meinen eigensten Erfahrungen, Irrtümern und Leidenschaften zusammensetzt und ich also meinen Stoff vollkommen beherrsche“. Der Mann weiß, wovon er spricht. Er habe, versichert er, alles selbst erlebt und dabei erfahren, geirrt und gelitten. Die Figur des Felix Krull ist zweigeteilt und identisch: Er ist erzählendes und erlebendes Ich. Nach einem leidenschaftlichen Leben zieht er sich zurück von der Welt und bringt sein Leben zu Papier. Das ist die Grundkonstellation autobiographischen Erzählens, deren Funktion Kurt Forstreuter in der Erzeugung von Glaubwürdigkeit sieht. „Eine bessere Beglaubigung der Wahrheit gibt es aber nicht als die Angabe, man habe das Betreffende selbst erlebt.“[9] In bezug auf den Inhalt seiner Bekenntnisse ist Felix Krull sorglos, denn das Material seiner Aufzeichnungen besteht in seinen eigenen Erfahrungen. Die eigenen Erlebnisse sind Felix Krull vollkommen unzweifelhaft. Den naheliegendsten Zweifel an jeder Lebenserinnerung läßt Felix in seinem Exordium ungenannt. Immerhin erzählt er Ereignisse, die zeitlich zurückliegen. Ganz unbescheiden hat der Bekenner zunächst keine Zweifel an seinem Gedächtnis. Später wird er bei der wörtlichen Wiedergabe von Dialogen versichern, daß er sie wörtlich in Erinnerung behalten habe, weil sie mehrfach wiederholt worden[10] oder ihm ihres Inhalts wegen besonders einprägsam gewesen seien. Zu dem ersten Gespräch mit Professor Kuckuck im Zug nach Lissabon bemerkt der Bekenner: „Ich kann die Aufmerksamkeit nicht nennen, mit der meine Seele alles, was er in der Folge noch sagte, in sich sog. Aber wäre ich ohne sie, ohne diese Inständigkeit der Aufnahme, wohl heute, nach so vielen Jahren, imstande, dieses Tischgespräch wenigstens in seinen Hauptpunkten fast wörtlich, ich glaube: ganz wörtlich wiederzugeben?“ (FK, 537) Hier zeigt sich, wie Felix Fallen und Zwickmühlen aufbaut: Die Aufmerksamkeit

[9] Kurt Forstreuter: *Die deutsche Icherzählung*, S. 49.
[10] „So weit mein Pate. Ich habe mir diese Äußerung wörtlich gemerkt, weil er sie oft mit denselben Redewendungen wiederholte.“ (FK, 284)

macht die Erinnerung plausibel, wie die wörtliche Erinnerung die damalige Aufmerksamkeit bestätigen soll. In dem Zirkel solcher Schlüsse fängt er seine Leser ein und macht die Authentizität seiner Autobiographie glaubhaft. Bedenken an seinem Projekt äußert Felix Krull allein in bezug auf die literarische Form seiner Schrift. Aber gerade sein Erfolg als Hochstapler, sein „ganzes trügerisches Leben" (FK, 266) dient Felix als Beweis dafür, daß er sich auf „gute Form" versteht. Die Inszenierung von Täuschungen ist nach Felix' Auffassung eine gute Schule für das Handwerk des Erzählens.

1. Vorbilder

„Bekenntnisse" sollen die Aufzeichnungen sein, der folgende Untertitel wiederholt die literarische Gattung durch einen anderen Terminus: *Der Memoiren erster Teil.* Die Unterzeile verweist auf die Mehrteiligkeit des Werkes und ist so zugleich Zeugnis seines fragmentarischen Charakters, denn ein zweiter Teil fehlt. Memoiren und Bekenntnisse sind zwei verschiedene Arten von Autobiographien, also von Lebensbeschreibungen solcher Leute, die zeitgeschichtlich von Bedeutung sind oder sich für bedeutend halten. Die Grenzen zwischen den autobiographischen Genres sind fließend. Gemeinsam ist ihnen, daß jemand sein vergangenes Leben erzählt. Der „autobiographische Pakt" verlangt außerdem die Authentizität des Bekenntnisses. Memoiren akzentuieren stärker die Umstände, in denen der Autor gehandelt hat, während das Bekenntnis die Motive und Konflikte des Schreibenden stärker in den Mittelpunkt rückt. Bekenntnisse haben daher eine Neigung, Apologie zu sein. Felix' literarisches Vorhaben erfordert tatsächlich „Vorbildung und Schule", weil Felix nicht der erste literarische Bekenner ist. Er steht in einer Tradition und muß sich – zumal er sich explizit an ein gebildetes Publikum „in den besten Häusern" wendet – mit Geistesgrößen vergleichen lassen, die ihre Konfessionen bereits abgelegt haben: Aurelius Augustinus, Michel de Montaigne, Jean Jacques Rousseau, um nur die hellsten Lichter anzustecken. Sogar der berühmte Johann Wolfgang von Goethe nennt zu Beginn seiner Schrift *Dichtung und Wahrheit* die Lebensbeschreibung ein „immer bedenkliches Unternehmen"[11]. Felix Krull hat einen anerkannten Bürgen in dieser Frage, wer wollte ihm widersprechen? Oder ist das Zitat der Bescheidenheit nur Floskel, Pose und Attitüde?

Der französische Aufklärer Rousseau tritt im Unterschied zu Goethe und Krull in seinen *Bekenntnissen* ausgesprochen selbstbewußt auf. „Ich bin nicht wie einer von denen geschaffen, die ich gesehen habe; ich wage sogar zu glauben, daß ich nicht wie einer der

[11] Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Werke. Hamburger Ausgabe IX, S. 7.

Lebenden gebildet bin. Wenn ich nicht besser bin, so bin ich wenigstens anders. Ob die Natur wohl oder übel daran tat, die Form zu zerstören, in die sie mich gegossen hatte, kann man erst beurteilen, nachdem man mich gelesen hat."[12] In der Beschwörung seiner Einzigartigkeit liegt kämpferisches Pathos. In der Tradition des bekehrten Kirchenvaters Augustinus richtet Rousseau seine *Confessions* an Gott und die Menschen. Selbst dem Jüngsten Gericht will Rousseau seine Bekenntnisse vorlegen, um mit ihnen sogar das ewige Wesen von seiner Besonderheit zu überzeugen. Was als Unbescheidenheit daherzukommen scheint, ist tatsächlich bloß aufrichtig. Denn jeder Autobiographie liegt die Überzeugung zugrunde, daß die eigene Individualität mitteilenswert sei. Dessen war sich schon Michel de Montaigne bewußt, als er seinen *Essais* von 1580 folgende ironische Bemerkung voranstellte, die Max Frisch später als Motto für seinen autobiographischen Roman *Montauk* verwendet hat: „Also bin ich selbst die Materie meines Buches, geneigter Leser. Es ist nicht der Mühe werth, daß du deine Zeit auf einen so geringschätzigen und nichtigen Gegenstand wendest."[13] Im Gegensatz zu Goethe und Krull verzichten Montaigne und Rousseau auf die Tarnung der narzißtischen Motivation. Auf das Interesse des Publikums konnten sie ohnehin rechnen. Zu Beginn seines Dialogs *Der Kritiker als Künstler* schreibt Oscar Wilde: „Die Menschheit wird Rousseau immer dafür lieben, daß er seine Sünden nicht dem Priester, sondern der Welt gebeichtet hat [...]."[14]

Während sich Rousseau zumindest expressis verbis noch an Gott wendet, ist Gott als Adressat der Autobiographie bei Goethe gestrichen. Goethe setzt den Brief eines Freundes an den Anfang von *Dichtung und Wahrheit*, um sein Erzählen zu motivieren. Man habe ihn, den berühmten Dichter, gebeten, seine jeweiligen „Lebens- und Gemütszustände" darzulegen, die die Stoffe für seine Werke hergegeben hätten. In seinem Kommentar für die Hamburger Goethe-Ausgabe weist Erich Trunz jedoch darauf hin, daß dieser „Brief eines Freundes" „in seiner Formulierung wohl ein Werk Goethes sei", auch wenn er inhaltlich vieles zusammenfasse, „was man dem Dichter wiederholt gesagt und geschrieben hatte, und ist insofern (gleich dem übrigen) ‚gedichtete' Wahrheit."[15] Während Goethe schon im Titel zum Ausdruck bringt, daß seine Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* sei, und sich damit – mit dem kasuistischen Mittel Lukians – jedem Vorwurf der Lüge entzieht, schwört Felix Krull auf die Wahrhaftigkeit seiner Geständnisse. „Welcher morali-

---

[12] Jean-Jacques Rousseau: *Die Bekenntnisse. Übersetzt von Alfred Semerau*, München 1978, S. 9.
„Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jetté, c'est ce donc on ne peut juger qu'après m'avoir lu." (*Les Confessions*)
[13] Michel de Montaigne: *Essais. Ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz,* Zürich 1992, S. XLIV.
[14] Oscar Wilde: *Der Kritiker als Künstler*. Sämtliche Werke VII, S. 70.
[15] Erich Trunz: *Anmerkungen*. Johann Wolfgang von Goethe: Werke IX, S. 641 f.

sche Wert wäre auch wohl Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären!“ (FK, 266) Zusammen mit seinem Erzählprinzip gibt Felix hier auch einen ersten Zweck seiner Schrift an: Er spricht ihr moralische Wirkungen zu.

2. Warum sich Felix bekennt

Welchen moralischen Wert kann die Biographie eines Hochstaplers überhaupt haben? Denkbar ist die Funktion der Läuterung. Der reuige Hochstapler Felix Krull reinigt sich moralisch durch das Bekenntnis zu seinem „trügerischen Leben“ (FK, 266). Das Bekenntnis zu der eigenen Vergangenheit ist ein Ausdruck gewonnener Distanz zu sich selbst. Ein Hochstapler, der seine Tricks und Kniffe des Betruges enthüllt, leistet außerdem Aufklärung. Mit diesem Argument hat schon George Paul Hönn sein Betrugs-Lexicon von 1743 im Untertitel verteidigt: „Aufgesetzt, nicht zur Nachfolge, sondern Zur Ergetzlichkeit, Warnung und Lehre, sich für dergleichen listigen Menschen-Kindern zu hüten, und ihre Gesellschaft zu meiden, damit sie nicht in ihre Stricke fallen.“ Felix Krull hat seine Ziele aber noch weiter gesteckt. „Belehrung und Aufklärung über mich und die Welt“ (FK, 293) ist der ausgesprochene Zweck seiner Lebensbeichte. Damit schließt er sich Goethe an, der in einer Vorarbeit zu *Dichtung und Wahrheit* geschrieben hat: „Die Biographie sollte sich einen großen Vorrang vor der Geschichte erwerben, indem sie das Individuum lebendig darstellt und zugleich das Jahrhundert wie auch dieses auf jenes einwirkt.“[16] Diese Unterstellung ist für das Genre der Autobiographie überaus bedeutsam: Der Autor sieht sein eigenes Leben als typisch und exemplarisch an. Im eigenen Lebenslauf würden deshalb die allgemeinen Umstände dieses Lebens mit enthalten sein, woraus der Autobiograph seine Hoffnung auf das Interesse eines Publikums bezieht. Indem Felix sein Leben erzählt, porträtiert er auch jene Gesellschaft, in der er als Hochstapler erfolgreich war, die seine Erfindungen für Wirklichkeit genommen hat. Der „moralische Wert“ der Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull besteht seiner eigenen Ansicht nach also darin, die gesellschaftlichen Bedingungen aufzuzeigen, unter denen ein Betrüger erfolgreich sein kann. Was als Bekenntnis daherkommt, ist zugleich mit der eigenen Apologie eine Anklage der Welt.

[16] Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit.* Werke IX, S. 843.

3. Erzählprinzipien

a) Wahrhaftigkeit

Ein Erzähler, der Hochstapler war und außerdem von sich selbst erzählt, weckt Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit. Er ist ein unzuverlässiger Erzähler. Dieses bedenkend verspricht Felix seinen Lesern ausdrücklich, seine authentischen Erfahrungen rücksichtslos und der Wahrheit verpflichtet aufzuschreiben. Das ist eine Voraussetzung des Genres und zugleich sein Problem. Im Unterschied zu einer Biographie, die ein Leben aus der Perspektive einer anderen Person beschreibt, hat der Autobiograph zunächst allein eine zeitliche Distanz zu seinen Freuden, Irrtümern und Leidenschaften. Der Verdacht liegt nahe, daß ein Bekenner die ihm selbst unangenehmen Ereignisse gar nicht aufschreibt, weil er sich eben nicht still im Gebet und vor Gott, sondern in der menschlichen Öffentlichkeit bekennt. Felix weist sogar darauf hin, daß er selber die Auswahl von Begebenheiten trifft und nur erzählt, was er will. „Dies ist meine Denkungsart; andere mögen anders urteilen – über Bekenntnisse, bei denen immerhin in Anschlag zu bringen ist, daß ich sie freiwillig ablege und nach Belieben mit ihnen hinter dem Berg halten könnte." (FK, 383 f.) Der bekennende Hochstapler verlangt vor allem eines von seinen Lesern: Vertrauen in seine Aufrichtigkeit. Wenn ein Autobiograph Fehler eingesteht, wird er sich vor seinen Lesern rechtfertigen wollen oder sogar müssen. Jemand wie Augustinus hat es in diesem Punkt leicht: Nach einem sündigen Leben hat er eine Wandlung durchgemacht und ist auf den rechten Weg zurückgekehrt. Der Inhalt dieses Lebens kommt der Autobiographie entgegen, weil der alte Kirchenvater nicht mehr mit dem jungen Sünder identisch ist. Der Alte kann nur wegen der vorausgegangenen Bekehrung wie ein objektiver Biograph auf seine Jugendsünden blicken. Aus diesem Grund ist es für einen Autobiographen und seine Glaubwürdigkeit immer günstig, wenn er eine durchlebte Entwicklung behauptet. Die Bekehrung macht die Wahrheit des Bekenntnisses glaubhaft, wie die Authentizität des Bekenntnisses die stattgefundene Wandlung beweist. Die zirkuläre Form der Legitimation der eigenen Lebensbeichte ist Teil des Genres. Felix Krull ist in erster Linie älter geworden, er sitzt oder saß im Zuchthaus (FK, 296). Eine Wandlung seines trügerischen Charakters beweist das jedoch nicht. Deshalb ist es für den bekennenden Hochstapler Krull um der Authentizität seiner Autobiographie willen so wichtig, seinen Lesern die eigene Glaubwürdigkeit zu beweisen.

Von seinem schelmenhaften Leben in der guten Gesellschaft muß Felix Krull als Autobiograph freimütig und rücksichtslos erzählen, er will aber auch Takt und Anstand wahren. Immerhin hofft er auf Erfolg bei einem gebildeten Publikum. Das führt in Felix' Fall zu einem Dilemma, wie die Exposition beweist: „[...] ich stamme aus feinbürgerlichem,

wenn auch liederlichem Hause; mehrere Monate lang standen meine Schwester Olympia und ich unter der Obhut eines Fräuleins aus Vevey, das dann freilich, da sich ein Verhältnis weiblicher Rivalität zwischen ihr und meiner Mutter – und zwar in Beziehung auf meinen Vater – gebildet hatte, das Feld räumen mußte; mein Pate Schimmelpreester, mit dem ich auf sehr innigem Fuße stand, war ein vielfach geschätzter Künstler, den jedermann im Städtchen »Herr Professor« nannte, obgleich ihm dieser schöne, begehrenswerte Titel von Amts wegen vielleicht nicht einmal zukam;“ (FK, 265) Der Vater hat ein Verhältnis mit dem Kindermädchen, Felix’ Pate ist ein Hochstapler. Und diese Verhältnisse nennt Felix summarisch „eine gute Kinderstube“. Vordergründig verklausuliert Felix diese Sachverhalte, um den Anstand zu wahren. Er verheimlicht sie aber nicht völlig und zeigt seinem aufmerksamen Publikum auf diese Weise, daß er der Wahrheit treu ist, auch wenn es unangenehm und moralisch bedenklich wird. Sein Erzählen ist ein Spiel der Andeutungen, das komisch wirkt, wenn die Darstellung den Ereignissen unangemessen ist. Als Felix die Prostitution in Frankfurt beschreibt, nennt er die Zuhälter Subjekte, die den Mädchen „einen gewissen ritterlichen Schutz gewähren“ (FK, 377). Auch er selbst erhält von seiner Liebeslehrerin Rozsa „eine mäßige Teilhaberschaft an dem Gewinne“ (FK, 383). Felix Krull kann Dinge sagen, ohne sie auszusprechen. Das Leben am Rande der Gesellschaft macht er durch seine vornehme, altmodische Redeweise salonfähig. Schließlich richtet er seine Bekenntnisse an die besten Häuser. Mit seinem Anstand will Felix freilich nicht nur die Ehre seines „armen Vaters“, seines Paten oder der Frankfurter Huren wahren. Felix’ „gute Kinderstube“ soll vor allem den Grund für sein berechtigtes Selbstvertrauen in bezug auf die Abfassung seiner Bekenntnisse abgeben. Er möchte vorführen, daß ihm die Gabe des Erzählens, die nach seiner Vorstellung eng mit der Begabung für gute Form zusammenhängt, geradezu in die Wiege gelegt ist. Der Pate dieser „natürlichen Begabung“ ist jedoch ein Betrüger, so daß sich ein weiterer Widerspruch zwischen Felix’ Bekenntnis zur Wahrhaftigkeit und der trügerischen Herkunft ergibt. Felix vertritt die Auffassung, daß die Wurzeln des Erzählens in der Täuschung liegen.

Andererseits ist ein Erzähler wie Felix für seine Leser auch besonders glaubwürdig: Wir können davon ausgehen, daß er mit allen Wassern der Täuschung gewaschen ist und die Tricks der Selbstdarstellung beherrscht. Felix hat erlebt und erzählt davon, wie leicht die Welt zu täuschen ist, wie einfach es ist, als etwas zu erscheinen, das man nicht ist. Diese Erfahrung macht Felix zu einem vorsichtigen Beobachter, der nicht von Erscheinungen auf ihr Wesen schließt. Auch in seinem Bekenntnis stellt er den Anschein nicht als Wirklichkeit dar. So läßt sich Felix beispielsweise nicht zu der Behauptung hinreißen, sein Vater habe Paris wie seine Westentasche gekannt. Felix sagt nur: „Er hatte von seiner

Großmutter her französisches Blut ererbt, hatte selbst seine Lehrzeit in Frankreich verbracht und kannte *nach seiner Versicherung* Paris wie seine Westentasche.“ (FK, 265 f.; Herv. d. Verf.) Der Lügner Felix Krull ist ein skeptischer und dadurch zuverlässiger Zeuge der Wahrheit. Womöglich ist diese Finte jedoch wiederum bloß ein Teil seiner eigenen Selbstdarstellung.

Felix versucht sein Bild von sich auch dadurch zu objektivieren, daß er es anderen Figuren als wörtliches Zitat in den Mund legt. Wie schon gesagt, gibt er Gespräche oft in wörtlicher Rede wieder. Die gleiche Funktion hat auch der Brief von Victoria Marquise de Venosta née de Plettenberg, der Mutter von Louis, dessen Rolle eines jungen Adeligen auf Weltreise Felix übernimmt. Indem Felix diesen Brief zum Bestandteil seiner Bekenntnisse macht (FK, 622-626), fingiert er einen authentischen Blick von außen auf sich selbst und seine bezaubernde Wirkung als Komiker und Geschichtenerzähler. Die Marquise schreibt: „Außerdem ist es wohl eine Wahrheit, daß der Sinn für gute, gewinnende Form, der Dir stets zu eigen war, da wir ihn in Dich gepflanzt haben, eine Sache des ganzen Menschen ist [...]. Übrigens nehme ich nicht an, daß Du wirklich zu Seiner Majestät König Carl dermaßen rednerisch-elegant gesprochen hast, wie Dein Bericht vorgibt.“ (FK, 622). Zuerst fällt auf, daß die Marquise so beiläufig wie selbstverständlich sich selbst als Grund für den Erfolg des Sohnes ansieht. In dieser Welt machen sogar die Eltern ihren Kindern Anerkennungen streitig. Nur scheinbar stellt die letzte Bemerkung in dem Zitat die Glaubwürdigkeit von Felix’ Schilderung der Audienz beim portugiesischen König in Frage, indem sie die Wahrheitsliebe seiner Darstellung bezweifelt. Tatsächlich beweist dieser Zweifel erneut die hochstaplerischen Qualitäten Felix Krulls: Die Marquise de Venosta bestätigt, daß Felix ein besserer Adeliger ist, als sie es ihrem leiblichen Sohn zutrauen würde.

Um der programmatischen Wahrhaftigkeit willen beruft sich Felix Krull auf eine Erzählstrategie, die für die Darstellung des Faktischen steht. Er will sich als Geschichtsschreiber inszenieren und nicht als Dichter dastehen. Deshalb beteuert Felix wiederholt, daß er sich an die Chronologie der Ereignisse halten wolle und nennt seine Geschichte eine „Chronik“ (FK, 323). Jede Form der Teleologie, die Aufdeckung kausaler, innerer, tieferer Zusammenhänge der einzelnen Ereignisse, ist der Chronik, diesem frühen und traditionsreichen Genre der Historiographie, dem Anspruch nach fremd. Sie kann daher den Eindruck unverfälschter, wahrhaftiger Beschreibung des Vergangenen erwecken. Vordergründig ist Chronologie und nicht Teleologie das Konstruktionsprinzip von Felix’ Bekenntnis. Einzelne Verstöße gegen den Ablauf der Ereignisse kreidet Felix sich selber als Lapsus an: „Ich verfalle wieder in den alten Fehler des Voraneilens“. Diese kleinen

Geständnisse sollen verdecken, daß sein Bekenntnis tatsächlich das vergangene Leben in einen Weg zum Ziel umschreibt.

Tauschen und täuschen sind sprachgeschichtlich dasselbe: Das Meisterstück des Hochstaplers Felix Krull, dessen Darstellung ein Drittel seiner Bekenntnisse einnimmt, ist der Rollentausch mit dem jungen Marquis Louis de Venosta. Auf diese Hauptrolle hat sich Felix mit seinem ganzen Leben von Kindheit an vorbereitet. Sein gesamtes Repertoire der Selbstdarstellung kommt hier zum Einsatz. Und auch die Struktur seines Bekenntnisses führt auf diese Hauptrolle hin. Mit Recht hat Rainer Diederichs festgestellt, daß die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* die episodische Struktur des traditionellen Schelmenromans aufnehmen, diese aber zugleich fortentwickeln. In Abgrenzung zur *Blechtrommel* von Günther Grass urteilt Diederichs über die *Bekenntnisse*: „Von den Bekenntnissen Krulls läßt sich ähnliches sagen, nur sind die Episoden noch geschmeidiger verflochten. Manche Einzelheiten werden schon sehr früh vorbereitet, so zum Beispiel, wenn Felix als Schuljunge das Nachahmen von Unterschriften übt, eine Kunstfertigkeit, die sich natürlich für «väterliche» Entschuldigungsbriefe vorzüglich eignet, die aber erst eine notwendige Funktion beim Rollentausch mit dem Marquis de Venosta erhält. Denn Felix muß von nun an Schecks und Briefe nach dem Schriftzug des Marquis' unterzeichnen."[17] Was vordergründig zur Folgerichtigkeit des fiktiven Lebens gehört, ist zugleich ein Mittel, um den Eindruck der Wahrscheinlichkeit der Erzählung herzustellen. Felix' Anspruch nach gehorcht sein Erzählen denselben Gesetzen wie das Leben. Das Leben soll das Erzählen, das Erzählen das Leben wahrscheinlich machen. Einen grundsätzlichen Unterschied hat Felix zwar selbst genannt, scheint ihn aber immer wieder zu vergessen: Nur scheinbar erzählt er sein Leben von Anfang an, tatsächlich aber aus der Retrospektive. Er ordnet sein Leben auf die Gegenwart hin.

Der Horizont eines autobiographischen Erzählers ist auf das beschränkt, wovon er Kenntnis erhalten haben kann. Ein realer Ich-Erzähler kann nicht wissen, was andere fühlen oder denken. Gegen diesen Grundsatz verstößt der Bekenner Felix Krull, wenn er beispielsweise über Maria Pia Kuckuck sagt: „Sie hatte Wert darauf gelegt, sich in einer anderen Toilette zu zeigen [...]" (FK, 582) Felix könnte diesen Satz nicht formulieren, wenn er Ich-Erzähler einer faktualen Lebensbeichte wäre. Aus seiner subjektiven Perspektive heraus könnte er höchstens sagen: „Es schien mir, als habe sie Wert darauf gelegt" oder „Später erfuhr ich, daß sie besonderen Wert darauf gelegt hatte". Der Bekenner Krull verläßt jenen Standpunkt des Autobiographen, den er sich so mühevoll erarbeitet hat.

[17] Rainer Diederichs: *Strukturen des Schelmischen*, S. 90.

Felix ist nicht der Chronist, der er vorgibt zu sein. Er ist allwissend und zeigt sich damit auch in der Rolle des Bekenner als Schöpfer der Umstände seines Lebens.

b) Nachahmung

Wie es sich für einen Hochstapler gehört, richtet sich auch der Erzähler Felix Krull nicht nur schlicht an die „lesende Welt", sondern „in den besten Häusern" will er mit seinen Darbietungen bestehen. Damit meint Felix auch uns Leser. Er will uns schmeicheln. Als Hochstapler mag Krull ein Profi sein, als Erzähler ist er – er weist ausdrücklich darauf hin – ein Dilettant. Seine Berufung auf seine „natürliche Begabung" und eine „gute Kinderstube" verrät, daß ihm „regelmäßige und wohlbeendete Studien" (FK, 265) fehlen. Er hat das Erzählen nicht gelernt, er ist kein Schriftsteller. Was als Bescheidenheitsfloskel oder gar als Mangel angesehen werden könnte, wendet Krull zum Vorteil: Gerade weil er nicht mit viel Mühe Literatur studiert hat, sondern sich beim Verfassen der Bekenntnisse auf seine Kinderstube und seine natürlichen Anlagen meint verlassen zu dürfen, stilisiert er sich zum Genie. Andere Autoren müssen vielleicht üben oder sich Rat holen, um das immer bedenkliche Unternehmen einer Lebensbeichte anzugehen, Felix Krull ist natürlich auch zum Erzählen begabt. Sein Können ist nicht in irgend einer Art von Ausbildung begründet, es fliegt ihn an. Außerdem will er die Wahrhaftigkeit seiner Bekenntnisse beweisen. Felix Krull hat den Verdacht, daß die Beachtung literarischer Konventionen die Darstellung des echten Lebens verfälscht. Diese Auffassung, daß Kunst und Leben sich in dieser Hinsicht ausschließen, wird später im Zusammenhang mit den Romanen *Mein Name sei Gantenbein* und *Jakob der Lügner* ausführlich erörtert werden.

Um zu verstehen, was Felix Krull unter Begabung versteht, ist es sinnvoll, kurz dem Hochstapler Krull bei der Arbeit zuzusehen. Als er sich dank der Empfehlung seines Paten bei Direktor Stürzli im Pariser Hotel St. James & Albany vorstellen darf, fragt dieser ihn nach seinen Fremdsprachenkenntnissen. Felix ergießt einen poetischen Schwall Französisch über den armen Direktor, der keine Poesie verträgt. Es folgt eine Kostprobe in englischer Sprache mit gespitzten Lippen und dünkelhaft erhobener Nase. Schließlich spricht Felix auch Italienisch und vergißt dabei nicht, mit den Händen zu rudern. Der Direktor Stürzli ist überzeugt. Schließlich will er nur prüfen, ob der zukünftige Liftboy Armand Kroull die Anweisungen des internationalen Publikums verstehen können wird. Das kann Felix – ganz ohne Betrug und doppelten Boden. Wir Leser aber wissen mehr als Direktor Stürzli. Uns hat Felix erzählt, auf welche Weise er die Fähigkeit zu solchen Redeflüssen in den europäischen Sprachen erworben hat. Ein mühseliges Studium auf der Schulbank hat er dazu nicht gebraucht. Das Leben selbst ist für Felix der beste Lehrmeister. Einige Brocken Französisch kennt er von den Redensarten seines Vaters mit der

französischen Großmutter und von seinem Kinderfräulein aus der französischsprachigen Schweiz. Englisch hat er beim Familienurlaub in Langenschwalbach reden hören. Und sein Pate Schimmelpreester, der Maler, ist selbstverständlich im sonnigen Italien gewesen. Felix glaubt sich nun in der Lage, dem Weltmann Stürzli vorzutäuschen, daß er diese Sprachen nicht nur aufgeschnappt hat, sondern sie ordentlich beherrscht: „Universell von Veranlagung und alle Möglichkeiten der Welt in mir hegend, brauchte ich eine fremde Sprache nicht eigentlich gelernt zu haben, um, wenn mir auch nur etwas davon angeflogen war, für kurze Zeit wenigstens, den Eindruck ihrer flüssigen Beherrschung vorzuspiegeln, und zwar unter so übertrieben echter Nachahmung des jeweiligen nationalen Sprachgebahrens, daß es ans Possenhafte grenzte. Dieser nachspöttelnde Einschlag meiner Darbietung, die ihrer Glaubwürdigkeit nicht nur nicht gefährlich wurde, sondern sie sogar erhöhte, hing mit einer beglückenden, beinahe ekstatischen Erfülltheit vom Geiste des Fremden zusammen, in den ich mich versetzte, oder von dem ich ergriffen wurde, – einem Zustand der Inspiration, in welchem mir zu meinem eigenen Erstaunen, das nun wieder den Übermut meiner Travestie verstärkte, die Vokabeln, Gott weiß woher, nur so zuflogen.“ (FK, 413 f.) Die Szene bei Direktor Stürzli kann von sehr unterschiedlichen Seiten betrachtet werden: Dem Direktor Stürzli zeigt Felix’ Auftritt, daß der zukünftige Angestellte Sprachkenntnisse hat, die für den vorgesehenen Posten ausreichen. Für dieses Urteil reicht das Gehörte aus und dabei ist keinerlei Täuschung im Spiel. Stürzli wäre nur dann das Opfer einer Täuschung, wenn er von den galanten Brocken auf umfassende Sprachbeherrschung schließen würde. Den Lesern seines Bekenntnisses will Felix seine Brillanz als Hochstapler beweisen. Der Grund seiner Karriere soll nur in seiner eigenen Leistung – als Schauspieler – gesehen werden. Deshalb muß er seine Einstellung in den Hoteldienst als Wirkung dieser Ursache darstellen. Er verdeckt deshalb auch ein wenig den Einfluß der alten Freundschaft und des Empfehlungsschreibens von Schimmelpreester auf seine Anstellung. Denn Felix will seinen Auftritt zum Beweis seiner Gotteskindschaft und Genialität verwenden. Seine Fähigkeit zum Small Talk in fremden Zungen bestätigt erneut im Zirkelschluß die Vorzüglichkeit seines Charakters: „Wer aus minderem Holz gemacht ist, wird Bildung nicht erwerben; wer sie sich aneignet war niemals roh.“ (FK, 339 f.), formuliert Felix im Stil der Klassiker von Weimar seinen Bildungsbegriff. Für den „fiktiven Leser“[18], den Felix als geneigt und gebildet anspricht, erscheint Felix als Betrüger, weil er über Bildungsgüter verfügt, die er nicht schwitzend und büffelnd erworben hat. Über die er also nach Ansicht der

[18] Vgl. Karl-Martin Kühner: *Wer liest den Roman?* In: Institut Maurice Marache (Hrsg.): *Hommage à Maurice Marache*, S. 288.

Bildungsbürger gar nicht verfügen darf. Ob der reale Leser Felix als Betrüger ansieht, hängt davon ab, auf wessen Seite er sich schlägt, wessen Perspektive er übernimmt. Betrogen ist der reale Leser dann, wenn er sich mit dem von Felix konstruierten fiktiven Leser identifiziert, wenn er also Felix Krull als Hochstapler ansieht.

Während der Bekenner Krull scheinbar nur eine Episode aus seinem Hochstaplerleben erzählt, arbeitet er weiter an seiner Inszenierung als Erzähler. Was für den Hochstapler Krull und die Fremdsprachen gilt, nimmt auch der Erzähler Krull für die Sprache der Dichtung in Anspruch. Sein Erzählen ist parodistische Nachahmung literarischer Vorbilder. „Worauf es ankam, war, aus einem Nichts von Material etwas für den Augenblick hinlänglich Verblendendes zu machen." (FK, 415) Das Material des Autobiographen Krull für das „Bildungswerk" seiner Lebensbeschreibung (FK, 348 f.) ist ein bißchen Rousseau und ein wenig Goethe. Die gestelzte Redeweise hat er Typen wie dem Geistlichen Rat Chateau, seinem Paten, dem Hoteldirektor und schließlich auch dem Professor Kuckuck abgelauscht. Von diesem kopiert er nicht nur Wendungen und Formen, sondern auch die Inhalte so durchschaubar, daß Zouzou spöttisch darauf hinweist. Wobei diese Entdeckung sie freilich nicht davor bewahrt, Felix am Ende in die Arme zu fallen.

c) Erfolg

An mehreren Stellen seiner Bekenntnisse definiert Felix Prinzipien seines Erzählens, indem er sich von den Dichtern und Schriftstellern abgrenzt. Damit bewegt er sich in einer dichtungstheoretischen Tradition, die im Kapitel *Geschichten der Täuschung* dieser Arbeit dargestellt wurde.[19] „Auf Spannung und Proportion richte ich gar kein Augenmerk und überlasse diese Rücksichten solchen Verfassern, die aus der Phantasie schöpfen und aus erfundenem Stoff schöne und regelmäßige Kunstwerke herzustellen bemüht sind, während ich lediglich mein eigenes, eigentümliches Leben vortrage und mit dieser Materie nach Gutdünken schalte." (FK, 293) Indem Felix so etwas sagt, will er seinen Lesern verdeutlichen, wie konsequent er seinen Grundsatz der Authentizität befolgen will. Und implizit formuliert er den Grundsatz, daß das Leben nicht in die Form der schönen Kunst passe. Er postuliert also eine Dichotomie von Kunst und Leben. Statt literarischer Konventionen sollen nur sein Material selbst und eigenes Gutdünken Maßgaben seines Bekenntnisses sein. Sein Ziel, behauptet Felix, sei nicht ein schönes Kunstwerk, sondern eher ein persönliches Dokument. Er will einfach aus der Erinnerung sein Leben in eine Geschichte verwandeln und tut ganz naiv so, als glaube er, daß das ginge. Literarische

[19] Vgl. S. 67 ff.

Konventionen hat Felix im Verdacht, daß sie die Geschichte seines Lebens verfälschen könnten.

Daß Felix schreibt, weil er sich von seinen Bekenntnissen moralische Wirkungen verspricht, ist schon gesagt worden. Er selbst ist sein erster Leser und ist von seinen eigenen Bekenntnissen gerührt und belebt. Weil er durch sein Erzählen nicht nur die eigene Läuterung bewirken, sondern Effekt bei anderen Lesern erzielen will, muß der Bekenner Leser gewinnen. Daß Felix für oder in der Hoffnung auf Leser schreibt, ist uns gleich zu Anfang klar. Dieses Ziel aktiv zu verfolgen, würde aber seinem Grundsatz der rücksichtslosen Aufklärung widersprechen, denn die Gunst des Publikums ist eine Rücksicht. Dennoch bauscht der Hochstapler zu Beginn des zweiten Buches die Selbstverständlichkeit des Schreibens für Leser zu einem Geständnis auf: „Denn obgleich ich auf den vorstehenden Seiten mehrfach versichert habe, daß ich diese Denkwürdigkeiten hauptsächlich und in erster Linie zu meiner eigenen Unterhaltung und Beschäftigung aufzeichne, so will ich nur auch in diesem Betreff der Wahrheit die Ehre geben und freimütig eingestehen, daß ich insgeheim und gleichsam aus den Augenwinkeln beim Schreiben doch auch der lesenden Welt einige Rücksicht zuwende und ohne die stärkende Hoffnung auf ihre Teilnahme, ihren Beifall, wahrscheinlich nicht einmal die Beharrlichkeit besessen haben würde, meine Arbeit nur bis zum gegenwärtigen Punkte zu fördern.“ (FK, 322) Felix gesteht uns hier eine handfeste Lüge. Dieses Eingeständnis, das sachlich völlig überflüssig ist, hat trotzdem eine Funktion: Der Lügner erzeugt durch das Eingeständnis einer Lüge Vertrauen. Wer einmal beim Lügen ertappt wird, dem glaubt keiner mehr; wer hingegen eine Lüge eingesteht, erhöht seine Glaubwürdigkeit.

Der Erzähler Felix Krull verwandelt sich und seine Erzählprinzipien im Laufe seiner Erzählung: Er sieht ein, daß sich sein anfängliches Programm, einfach aufzuschreiben was war, nicht einlösen läßt. Seine mimetische Poetologie scheitert auch an der Konkurrenz mit den Dichtern um die Anerkennung des Publikums. Der Bekenner Krull lernt, daß auch die Autobiographie Dichtung sein muß, wenn ein Autor nicht nur für sich, sondern für andere Leser schreibt. Als Felix den Luxus in den Frankfurter Schaufenstern beschreibt, bezeichnet er sich nicht mehr als Bekenner, sondern als Erzähler, der nicht den Gesetzen der Wirklichkeit, sondern denen der Kunst gehorche. Und er geht noch weiter: „Ich widerstehe nicht der Versuchung [ein Sehnsucht erregendes Bild, SHK] hier hinzumalen, obgleich mir sehr wohl bekannt ist, daß der Erzähler – und als solcher betätige ich mich doch auf diesen Blättern – den Leser nicht mit Vorkommnissen behelligen sollte, bei denen, platt gesagt, »nichts herauskommt«, da sie das, was man Handlung nennt, in keiner Weise fördern. Vielleicht ist es bei der Beschreibung des

eigenen Lebens noch am ehesten erlaubt, statt den Gesetzen der Kunst den Vorschriften seines Herzens zu folgen.“ (FK, 344) Felix inszeniert sich als träumerischen und sensiblen Denker. Sein Herz dulde kein Gesetz über sich, weder das der Fakten noch jenes der Dichtung. An die Stelle der Tatsachen oder die Maßstäbe der Kunst setzt Felix hier die Freiheit des Erfindens nach Maßgabe seines Herzens, nicht seines Verstandes.

Einer der Aspekte, die Dichtung und Wirklichkeit unterscheiden, ist die Zeit. Während die Zeit in Wirklichkeit – zumindest unterhalb der Lichtgeschwindigkeit – ein gleichmäßiges Nacheinander von Ereignissen beschreibt, bearbeiten die Dichter die Zeitläufe. Sie beschleunigen das Tempo der Erzählung an manchen Stellen durch Zeitraffung und bremsen es dann wieder durch zeitdehnendes Erzählen ab. Die Spannung, die dadurch beim Leser geweckt wird, resultiert dann aber nicht aus den erzählten Ereignissen, sondern aus der Erzählweise. Dagegen setzt Felix angeblich die Chronologie. Auch an dieses Prinzip hält er sich jedoch nicht: Er deutet späteres Geschehen vorher an, seine Kindheit und frühe Jugend faßt er summarisch zusammen, in den häufigen Partien wörtlicher Rede sind Erzählzeit und erzählte Zeit identisch, die Musterungsszene schließlich dauert in der umständlichen Erzählung länger als in Wirklichkeit. Im zweiten Buch gesteht er auch diese Rücksicht. „Denn da sich nun doch je mehr und mehr das Vorhaben in mir befestigt, dieses Schriftchen, sollte ich überhaupt damit zu Rande kommen, dereinst der Presse zu übergeben und vor die Öffentlichkeit zu bringen, so täte ich unrecht, wenn ich mich nicht den hauptsächlichsten Regeln und Maximen unterwürfe, von denen die Kunstverfasser, um Neugier und Spannung zu erzeugen, sich leiten lassen und gegen die ich gröblich verstoßen würde, indem ich meiner Neigung nachgäbe, sofort das Beste auszuschwatzen und gleichsam mein Pulver vorzeitig zu verpuffen.“ (FK, 349 f.) Felix will zugleich der Chronologie seines Lebens folgen und Herr über die Zeit sein. Sein Lavieren zwischen den Ansprüchen der Authentizität einerseits und der schönen Form andererseits belegt, daß Wirklichkeit und Dichtung nach verschiedenen Gesetzen funktionieren. Felix weiß darum und will dennoch beiden Ansprüchen genügen.

Felix schreibt für Leser und will doch keine Rücksichten nehmen. Er will die Gunst des Publikums gewinnen, ohne dafür ausschließlich dessen Erwartungen zu bedienen. Der Verwandlungskünstler und Meister der Anpassung will wenigstens seine Biographie nach eigenen Regeln verfassen, will dabei aber nicht als Sonderling erscheinen. Felix verspricht die wahre Autobiographie eines Hochstapler zu erzählen. Mit der Ankündigung von Erzählungen eines Außenseiters, vom Rande der Gesellschaft, vom Verbrechen, der Negation der bürgerlichen Welt, appelliert Felix Krull an das schaudernde Interesse der braven Bürger. Nicht auf „empfindsame Quisquilien“, sondern auf die Erzählung von

„Abenteuern“ (FK, 346) stellt er seine Leser ein. Damit manövriert sich Felix in ein weiteres Dilemma. Denn die Betrachtung von Juwelen bringt ihn zu der Einsicht, „daß an den Stoffen nichts, an ihrer geistreichen und glücklichen Verbindung aber alles gelegen ist;“ (FK, 348) Diese Überlegung ist zum einen Allegorie seines Seins: Aus liederlichem Hause stammend hat sich Felix durch die geschickte Kombination seiner Anlagen eine respektable Existenz geschaffen. Er ist als Rohdiamant in die Welt geworfen worden und hat sich selbst an der Welt zu einem Brillanten geschliffen. Felix' Beschreibung von Juwelen ist zugleich auch eine Allegorie der Kunst und implizite Formulierung seiner Poetologie: Schönheit bestehe in der Form und nicht im Material. Diese Kunstauffassung hat Felix von seinem Paten Schimmelpreester, der womöglich von jenem Schneider gehört hat, der seinen Kunden nur den Schnitt, nicht aber den Kleiderstoff berechne.[20] Diese Hypostasierung der Form vertritt Felix gegenüber Zouzou. Künstler würden sogar Professor dafür, daß sie die Wahrheit „in Form und Schein und Oberfläche“ (FK, 634) erblicken. Warum sollte im Leben mißachtet werden, wofür die Kunst gerühmt wird? Schönheit liegt für Felix Krull außerdem im Doppelten, „in der lieblichen Zweiheit“ (FK, 346). Im Stoff der Erzählung zeigt sich diese Vorliebe des Hochstaplers etwa in seiner Begeisterung für ein Zwillingspaar in Frankfurt und am Schluß des Fragments für Mutter und Tochter, Maria Pia und Zouzou Kuckuck. Wenn der Erzähler Felix sich kaum auf Erzählprinzipien festlegen läßt, weil er ihnen zumeist schon zuwider handelt, wenn er sie aufstellt, ist das kein Versehen. Die Zweiheit, in der allein der Hochstapler wahre Schönheit erkennen kann, bestimmt als Gegensätzlichkeit seine äußere Erscheinung und ist als Zweideutigkeit ein entscheidendes Formelement seines Erzählens: Bericht und Beschreibung, Chronologie und Vorausdeutung, Wirklichkeit und Phantasie. Felix Krull ist nicht zu fassen. Er ist vielgestaltig wie der griechische Gott Hermes. Er verachtet jene Leute, „die da glaubten, Bescheid über mich zu wissen“ (FK, 465). Das ist auch eine Warnung an die Interpreten des Romans. Felix Krull erschafft sein Leben zwei Mal nach eigenem Entwurf: in seinem Leben als Hochstapler und in seiner Erzählung dieses Lebens. Er ist Künstler und Kunstwerk sowie Form und Materie in einer Person.

4. Zwickmühle

Zusammengefaßt: Dem Genre der Autobiographie gemäß erzählt Felix Krull aus der Ich-Perspektive. Er ist aber auch ein allwissender Erzähler, der die Gedanken und Gefühle

[20] In den Aufzeichnungen Heinrich Heines findet sich folgende Bemerkung: „Die Form ist alles, der Stoff gilt nichts; Staub berechnet für den Frack, den er ohne Tuch geliefert, denselben Preis, als wenn ihm das Tuch geliefert worden. Er lasse sich nur die Fasson bezahlen und das Tuch schenke er.“ (Heinrich Heine: Sämtliche Schriften VI.1, München 1975, S. 623)

der anderen kennt. Diese ambivalente Perspektive ist jedoch kein Fehler, denn Krulls Kunst funktioniert auch deshalb, weil er sich in sein Publikum hineinversetzen kann. Er spürt dessen Wünsche und gibt was er kann. Ein Geschäft auf Gegenseitigkeit. Der Bekenner weiß, daß die Chronologie das angemessenste Konstruktionsprinzip wäre, wenn er schreiben wollte, wie es wirklich war. Doch weil er seine Leser überzeugen will, weil er wie im Leben so im Schreiben auf Wirkung bedacht ist, muß er auf sein Publikum Rücksicht nehmen. Auch wenn er Angst hat, daß sein wahrhaftiges Bekenntnis als Räuberpistole angesehen werden könnte, benutzt er Tricks, um seine Leser bei der Stange zu halten. „Obwohl man den Eindruck einer lückenlosen Schilderung hat, liegen die erzählerischen Gewichte auf dem Episodischen, der einzelnen Begebenheit. Technisch hat dies zur Folge die Raffung großer Wegstrecken und umgekehrt die Dehnung an einzelnen Stellen."[21] Der Bekenner spielt mit der Zeit, macht Vorausdeutungen und nährt so die Erwartungshaltung des Lesers. Dennoch betont der Erzähler Felix Krull gleich zu Beginn seines Bekenntnisses, daß seine Erzählung „bescheiden der Wirklichkeit sich anschließe". Er pocht auf die Wahrhaftigkeit seines Erzählens, um es vorgeblich von den Erfindungen der Schriftsteller zu unterscheiden. Felix gibt sich als Chronist, als Historiker, dessen Ziel eine möglichst genaue Wiedergabe vergangener Wirklichkeit ist. Denn nur wenn wir ihm seine Geschichte glauben, erscheint er als der Selfmademan und unwiderstehliche Hochstapler, der er gerne sein möchte. Felix weiß, daß der Volksmund dem Lügner selbst die Wahrheit nicht glaubt. Deshalb verkündet Felix lautstark seine Wahrheitsliebe. Ebenso selbstverständlich widerlegt er sich und diesen Anspruch, und wir nehmen es ihm nicht übel, weil wir ohnehin nicht seinen Abenteuern, sondern dem Charme seines Erzählens erliegen. Und genau darauf zielt Felix Krull vor allem ab: Erfolg bei seinen Lesern. Felix hat aber nicht das Publikum von Groschenromanen und Detektivgeschichten im Auge. Nach vierzig Lebensjahren will er konsequenterweise eben auch auf dem Gebiet der Literatur als Hochstapler brillieren.

Der Bekenner Felix Krull ist kein professioneller Schriftsteller. Er sagt es selbst und man merkt es an seinem epigonalen Stil. Sein Schreiben rechtfertigt sich aus seinem abenteuerlichen und ungewöhnlichen Leben. Man muß sich das so vorstellen: Am Ende seiner Weltfahrt wandert Felix Krull ins Zuchthaus. Er hat immer schon gewußt, daß er etwas ganz Besonderes ist und ist überzeugt, daß er ein Leben geführt hat, das nicht alltäglich ist. Deshalb hält er es für mitteilenswert. Er beginnt die Niederschrift seines Lebens. Wie im Leben verfährt er auch mit dem Bekenntnis dieses Lebens: Er orientiert sich an

[21] Wilhelm Grenzmann: *Thomas Manns ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'*. In: Wirkendes Wort, 5. Jg., H. 5, 1954/55, S. 284.

Vorbildern. So wie ihn Diane Philibert oberflächlich mit dem mythologischen Hermes bekannt macht, hat Krull vielleicht auch zufällig von den berühmten bekennenden Autobiographen Augustinus, Rousseau und Goethe gehört. Die Formen dieser Beichten bilden einen Hintergrund des Schreibens von Felix Krull. Wie in seinem Leben ist Felix Krull auch mit seinem Bekenntnis auf Anerkennung aus. Er schreibt auch zur Selbstvergewisserung, aber vor allem, um die Gunst des Publikums zu gewinnen. Er will aufklären über sich und die Welt. Er stilisiert sich zu einem Meister des Rollenspiels und hält zugleich jener Welt einen Spiegel vor, die sich durch seine Schönheit und seinen Glauben an sich selbst korrumpieren läßt.

Während die Leser noch staunen und womöglich darüber schmunzeln, wie leicht die Menschen zu betrügen sind, wenn Felix die Eitelkeit und Obrigkeitshörigkeit seiner Opfer ausnutzt, sind sie dem Betrüger schon selber auf den Leim gegangen. Seine eigentliche Täuschung besteht nämlich in einer Zwickmühle: Wir müssen dem Bekenner Krull glauben. Er ist schließlich unsere einzige Informationsquelle für die von ihm erzählte Welt. Der Roman handelt von nichts anderem als von Felix Krull, nicht vom Hochstapler und seinen Taten, sondern von seinem Selbstbewußtsein. Hier gilt, was Michail Bachtin über die polyphonen Romane Dostojewskijs bemerkt hat: „Dostojewskij kommt es nicht darauf an, was sein Held in der Welt darstellt, sondern darauf, was die Welt für den Helden, was der Held für sich selber darstellt. […] Das Aufzuschließende und zu Charakterisierende ist nicht ein bestimmtes Sein des Helden, nicht seine festumrissene Gestalt, sondern das letzte Fazit seines Bewußtseins und Selbstbewußtseins, das letzte Wort des Helden über sich selbst und seine Welt.“[22] Das Bekenntnis Krulls zeigt nicht eine Welt, sondern die Bedeutung dieser Welt für den erzählenden Helden. Felix weiß, daß er eine private Weltanschauung hat, der nicht jeder sofort zustimmt. „Allein ich erachte es für meine Pflicht, [den etwaigen Leser, SHK] mit den Eigentümlichkeiten meines Lebens zu versöhnen, oder aber, wenn dies unmöglich sein sollte, ihn beizeiten vom Weiterblättern in diesen Papieren abzuhalten.“ (FK, 309 f.) Felix definiert als Voraussetzung der Lektüre seiner Bekenntnisse, daß wir uns auf sein Weltbild einlassen müssen. Wir haben keine andere Quelle für die erzählte Welt, können die Erzählung also auch nicht falsifizieren. Wir müssen das Erzählte als wahr annehmen, obwohl wir wissen, daß es in doppelter Hinsicht erfunden ist: Der Bekenner Krull versucht, sich selbst als den listigen Held der von ihm erzählten Abenteuer hinzustellen. Der Autor Mann baut die Illusion auf, daß

[22] Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 86; zuerst in abweichender Übersetzung in: Ders.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 53.

sein Roman aus der Feder eines Hochstaplers stammt. Die Geschichte seines Lebens ist die Erfindung Felix Krulls, die Figur ist eine Erfindung ihres Autors.

B. Der Hochstapler Felix Krull

1. Gelungene Sozialisation

Anknüpfend an die Tradition der deutschen Bildungsromane beginnt Felix Krull seine Bekenntnisse mit der Erzählung seiner Kindheit, die er im Deutschen Kaiserreich verlebt hat. „Verstärkt kehrt immer im Leben das Anfängliche wieder" (FK, 578), formuliert Felix seine Sozialisationstheorie. Er begreift das Leben als Wiederholung von Grundformen der Identität, die in der Kindheit angelegt werden. Der Hochstapler Krull fokussiert diese Erzählung seiner familiären Ursprünge auf den Aspekt, daß ihm die Fähigkeit zu täuschen in die Wiege gelegt wurde. Für Felix' erste Auftritte als Hochstapler stehen sein Vater und der Hausfreund Schimmelpreester Pate. Felix' Vater ist ein Lebemann, mit Freude an Abendgesellschaften, Frauen und Alkohol. Er legt in allem mehr Gewicht auf die Erscheinung als auf das Wesen. Die Oberflächlichkeit seines Vaters illustriert Felix mit dessen Hang zu französischen Redewendungen. Engelbert Krull produziert einen ungenießbaren Schaumwein. Sogar er selbst kann das Rauschmittel nur mit Sodawasser verdünnt trinken. Dieses Giftgemisch versieht er mit einem hübschen und edel wirkenden Etikett nach einem Entwurf von Schimmelpreester und verkauft es unter dem Namen „Lorley extra cuvée". Wie die Namenspatronin bringt auch dieser Fusel Verderben. Obwohl sich Engelbert Krull die Maxime eines Betrügers zurechtgelegt hat – „ich gebe dem Publikum, woran es glaubt" (FK, 268) – scheitert er ökonomisch und nimmt sich das Leben. Felix zieht aus dem Scheitern des Vaters mit seiner Hochstapelei bedeutende Konsequenzen: „Nach meiner Theorie wird jede Täuschung, der keinerlei höhere Wahrheit zugrunde liegt und die nichts als bare Lüge, plump, unvollkommen und für den erstbesten durchschaubar sein." (FK, 298)

Sein Namenspatron Felix Schimmelpreester ist die Karikatur eines Paten, der für eine Erziehung nach christlichen Grundsätzen bürgen soll. Schimmelpreester ist entgegen den Zwecken dieses Amtes ein Hochstapler, der sich „Professor" nennen läßt, ohne das Anrecht auf diesen akademische Titel erworben zu haben. Er hat einen gesellschaftlichen Absturz hinter sich, dessen Umstände der Erzähler Felix Krull nicht erzählt. Seine „hypochondrische" Lebensanschauung drückt er in einer eigentümlichen Etymologie seines Familiennamens aus: „Die Natur [...] ist nichts als Fäulnis und Schimmel und ich bin zu ihrem Priester bestellt, darum heiße ich Schimmelpreester." (FK, 283) Er ist Maler und auch von ihm hat Felix eine Lebensweisheit übernommen: den Zusammenhang von

Künstlertum und Kriminalität. Der Erzähler Felix läßt Schimmelpreester in wörtlicher Rede von dem antiken Bildhauer Phidias erzählen, „ein Mann von mehr als durchschnittsmäßigem Talent, wofür schon die Tatsache spricht, daß er des Diebstahls überführt und in das Athener Gefängnis gesteckt wurde“ (FK, 283). Den Gedanken Schimmelpreesters, daß Genialität womöglich notwendigerweise mit Kriminalität einhergehe, dreht Felix um: Seinen Erfolg als Hochstapler nimmt er zum Ausweis seiner Genialität. Mit seinen Bekenntnissen verfolgt er das Ziel, sich zum Künstler und sein Leben zum Kunstwerk zu stilisieren.

Die Schwester von Felix heißt Olympia, wie die Maschinenfrau in der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann. Felix' Schwester ist im Gegensatz zu dieser Figur sehr lebendig, „ein dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf“ (FK, 276). Ihr Erfolg als Schauspielerin auf der Operettenbühne gründet sich nicht auf ihre schwache Stimme, sondern auf ihren starken Busen (FK, 332 f.). Auch das Haus der Familie Krull ist dominiert von Künstlichkeit und Schein: Der Garten ist voller „täuschend nachgeahmtem Getier“, es gibt eine „spiegelnde Glaskugel“, die die Gesichter „komisch verzerrt“, schließlich „kunstreiche“ Figuren und scheinbare Wände. Dazu bildet ein „wirkliches Spinnrad“ einen auffälligen Kontrast (FK, 269). Selbstverständlich mußte auch bei Felix' Geburt „künstliche Nachhilfe“ geleistet werden. Gestillt wurde er nicht von seiner natürlichen Mutter, sondern von einer Amme. Mit diesen Motiven – Schauspiel, Bühne, Masken, Karneval, Künstlichkeit – stimmt Felix Krull seine Leser auf eine Wirklichkeit ein, die keine ist. Einzig seine Mutter wird nicht mit Schein und Täuschung assoziiert. Dafür ist sie eine Frau mit „wenig hervorragenden Geistesgaben“ (FK, 276). Das Zeichen jedoch, unter dem ihr Mann bankrott geht, wird zum Namen ihres Erfolgs: Nach dem Tod ihres Mannes eröffnet sie eine Pension Loreley in Frankfurt.

Schon im Kinderwagen spielt das Baby Felix den alten Kaiser. Seine Kinderfrau muß ihn in dieser Phantasie unterstützen. „[...] meine Magd war gehalten, jeden Begegnenden von dem Tatbestande zu unterrichten, daß eine Nichtachtung meiner Schrulle mich aufs äußerste erbittert haben würde. »Ich fahre den Kaiser spazieren«, meldete sie, indem sie auf unbelehrte Weise die flache Hand salutierend an die Schläfe legte, und jeder erwies mir Reverenz.“ (FK, 272) Selbstverständlich glaubt auch in der Fiktion niemand daran, daß der kleine Felix der echte Kaiser sei. Insofern ist Felix hier kein Hochstapler, sein Verhalten keine Täuschung. Er ist ein selbstverliebter, komödiantischer Schauspieler. Felix' Auftreten wird von den Erwachsenen nicht für die Wirklichkeit genommen, sondern als Parodie erkannt und als altersgemäßes Spiel der Phantasie gestattet. Das

bürgerliche Kind als greiser Kaiser ist eine komische Figur. Die Anerkennung erhält Felix nicht wegen seiner Majestät, sondern für seine Schauspielkunst.

Früh ist das „phantastische Kind“ von seiner Überlegenheit gegenüber seinen Altersgenossen und Schulfreunden überzeugt. Die Fähigkeit zur Übernahme ausgedachter Rollen, zur Abstraktion von der Wirklichkeit ist ihm Ausdruck von Geist. Felix genießt seine Spiele, weil ihn sein traumhaftes Leben unabhängig macht von der Welt und von anderen Menschen. Weil er seine Träume tagsüber lebt, hat er zwar eine „außerordentliche Neigung und Begabung zum Schlafe“ (FK, 270), schläft aber traumlos. Felix wird konsequenter Idealist, der den Geist höher achtet als den Körper. Selbst unwillkürliche Körperfunktionen will Felix seinem Willen unterwerfen. Er stellt sich vor den Spiegel und übt das Öffnen und Schließen der Pupillen. Bei allem Geist und Idealismus ist Felix Krull aber auch ein schlichter Dieb. Er geht in das örtliche Delikatessengeschäft, es kommt kein Verkäufer und Felix greift zu. Diesen Schokoladendiebstahl verklärt er in seinem Bekenntnis zur phantastischen Begebenheit. Darin zeigt sich wiederum seine metaphysische Ader. In ähnlicher Weise verniedlicht er später den Diebstahl einer Schmuckschatulle von Diane Houpflé am französischen Zoll: „Das war mehr ein Geschehen als ein Tun [...]“ (FK, 389). Felix will nicht als geschickter Taschendieb brillieren, sondern als Hochstapler erscheinen. Allem, was er tut, gibt er den Anschein von Außerordentlichkeit.

2. Die Betrogenen

Bei einem Familienurlaub im noblen Langenschwalbach wird die Familie Krull von den übrigen Gästen gemieden, worunter auch der achtjährige Felix leidet. Durch eine „Komödie“ gewinnt er aber schließlich großes Ansehen unter den Kurgästen. Zunächst amüsiert er seine Familie damit, daß er mit zwei Stöcken den ersten Violinisten des Kurorchesters nachahmt. „Die schwingende Bewegung der linken Hand zur Erzeugung eines seelenvollen Tones, das weiche Hinauf- und Hinabgleiten aus einer Grifflage in die andere, die Fingergeläufigkeit bei virtuosenhaften Passagen und Kadenzen, das schlanke und geschmeidige Durchbiegen des rechten Handgelenkes bei der Bogenführung, die versunkene und lauschend-gestaltende Miene bei hingeschmiegter Wange [...]“ (FK, 280). Felix ist ein Schauspieler, der sich neben der Parodie auch auf Imitation versteht. Zum Betrüger wird er mit seiner Nachahmung des Violinisten erst durch den Vater, der sein Spiel in einen anderen Rahmen stellt. Seine Familie weiß, daß Felix imitiert und nicht wirklich Geige spielt, sie erlebt eine ästhetische Illusion. Das Kurpublikum wird hingegen betrogen. Hübsch angezogen und ausgestattet mit einer Violine und einem mit Vaseline präparierten Bogen gibt Felix mit dem Kurorchester einen Auftritt als geigendes Wunderkind. Zur Seite des Kapellmeisters steht Felix ganz vorne auf der Bühne. „Man sah ein

Wunderkind. Meine Hingebung, die Blässe meiner arbeitenden Miene, eine Welle Haares, die mir über das eine Auge fiel, meine kindlichen Hände, deren Gelenke von den blauen, an den Oberarmen bauschigen und nach unten eng zulaufenden Ärmeln kleidsam umspannt waren – kurz, meine ganze rührende und wunderbare Erscheinung entzückte die Herzen.“ (FK, 281) Es ist seine „wunderbare Erscheinung“ und nicht sein Geigenspiel, die entzücken. Insofern ist Felix kein Betrüger. Felix ist tatsächlich ein Wunderkind, insofern er die Bewegungen eines Geigers schauspielerisch virtuos imitiert. Betrogen ist das Publikum nur, weil es durch die Bühne zu dem Glauben veranlaßt wird, Felix sei die Quelle der Geigenmusik. Felix' Täuschung ist hier deshalb als Inszenierung erfolgreich, weil der Rahmen stimmt. Dadurch wird das Kurpublikum entlarvt, das offenbar nicht gut interpretierte Musik hören, sondern einen sich ordentlich abmühenden Solisten in festlicher Kleidung sehen will. Es will die Hingebung des Musikers an die Musik auf der Bühne sehen, damit es sich selbst dem faßbaren, dem konkret sichtbaren hingeben kann – dem Künstler. Der Künstler gilt dem Publikum mehr als das Kunstwerk. Davon profitiert Felix Krull. Er wird als „Teufelsbub und Engelskind“ gefeiert und erhält seinen ersten Verdienst für diese betrügerische Vorstellung. Eine Aristokratin steckt ihm eine Diamantbrosche in Gestalt einer Leier an, die ein Symbol des Gottes Hermes ist. Und auch die vornehmen Kinder, die Felix bisher hochnäsig ignoriert haben, müssen ihn nun ernstnehmen. Felix lernt hier etwas fürs Leben: Die höhere Welt gewährt ihm nur Zutritt, wenn er sich ihre Anerkennung aus eigener Kraft erwirbt. Weil ihm andere Mittel fehlen, muß er nachahmen, um als das angesehen zu werden, was er sein will.

Neben seinen familiären Verhältnissen sind der erste Theaterbesuch und die Begegnung mit dem Schauspieler Müller-Rosé weitere wichtige Teile von Felix' Sozialisation. Sein erstes Theatererlebnis im Alter von 14 Jahren beschreibt Felix ebenso emphatisch, wie auch in vielen deutschen Bildungsromanen das Theater als Initiationserlebnis dargestellt wird. Wenn die Welt als Schauspiel begriffen wird, kann man auf der Theaterbühne viel über sie lernen. Felix darf sogar hinter die Kulissen blicken, weil sein Vater den Schauspieler Müller-Rosé persönlich kennt. Wie Felix' Vater gibt auch Müller-Rosé dem Publikum, woran es glaubt. Wie Felix führt auch Müller-Rosé ein träumerisches Leben, auch er realisiert Phantasien, aber nicht im Leben, sondern auf der Bühne, dieser „Kirche des Vergnügens“ (FK, 287). Bei Müller-Rosé weiß das selbstvergessene Publikum, daß er nur ein Schauspieler ist und das Stück nicht das Leben selbst. Und diese Täuschung als Täuschung hat eine berauschende Wirkung. In der Garderobe des Schauspielers erfährt Felix jedoch, daß Müller-Rosé ein Betrüger ist. Er täuscht nicht nur eine Figur vor, sondern er verleitet das Theaterpublikum auch zu Irrtümern über sich selbst, über den Menschen. Müller-Rosé ist nicht nur nicht der jugendliche Draufgänger, den er auf der

Bühne verkörpert hat, er ist überdies ein besonders häßlicher, abstoßender Mann. Felix lernt aus diesem Erlebnis, daß die Leistung des erfolgreichen Schauspielers darin liegt, daß er zuerst sich selbst über seine wirkliche Identität zu täuschen vermag. Nur so könne Müller-Rosé trotz seines Hautausschlags glaubwürdig einen Schönling spielen. Für diese Selbstüberwindung bewundert auch Felix den Schauspieler ein wenig. Obwohl das Publikum wegen des schönen Scheins ins Theater geht und durch diese Einwilligung in die Täuschung eben eigentlich nicht betrogen werden kann, wird es nach Felix' Einschätzung durch Müller-Rosé dennoch getäuscht: Der Schauspieler errege nicht nur Irrtum über seine Rolle, sondern auch über seine wirkliche Person. Auch wenn alles Täuschung ist, kann noch getäuscht werden.

Die Wirkung von Inszenierungen beobachtet Felix später im Circus Stoudebecker in Paris. Dort erlebt er Profis der Illusion und will von Ihnen lernen. „Nicht vom circensischen Fach, vom Salto mortale–Fach, natürlich, konnte ich mich fühlen, aber vom Fache im allgemeineren, vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung und –bezauberung." (FK, 463) Wie das Theater ist auch der Zirkus ein Schauspiel. Im Zirkus wird ein Spiel mit dem Tod inszeniert. Eine besondere Wirkung entfaltet der Salto mortale gerade dadurch, daß die Künstler mit dem Mißlingen spielen. Sie demonstrieren dadurch die Schwierigkeit des Kunststücks und vergrößern die Begeisterung der Zuschauer für ein Gelingen. Summierend formuliert Felix den Grund für den Enthusiasmus des Publikums und zugleich die Aufgabe des Täuschungskünstlers so: „Es war nicht glaubwürdig, untunlich und dennoch getan." (FK, 459) Der Täuschungskünstler muß das scheinbar Unglaubliche geschehen lassen, das Absurde plausibel machen.

3. Simulation

Felix Krull will nicht nur eine Welt des Scheins als Wirklichkeit erscheinen lassen wie ein (realistischer) Künstler. Schon als Schüler hat er seine Ziele höher gesteckt: Er will „die Natur verbessern", einen Traum verwirklichen, „aus dem Nichts", „aus der Phantasie" „zwingende, wirksame Wirklichkeit" schaffen (FK, 302). Er ist ein Simulant. Der Bekenner Krull stilisiert sich selbstverliebt zum Schöpfergott, der zu einer *creatio ex nihilo* fähig ist. Während das erzählende Ich solchen Omnipotenzphantasien frönt, will das erlebende Ich nur schlicht die Schule schwänzen. Felix weiß, daß Konsequenz eine wichtige Voraussetzung gelingender Täuschung ist. „Entschlossenheit ist alles." (FK, 616) Die schwierige Aufgabe des Simulanten sieht er darin, zuerst sich selbst von dem zu simulierenden Zustand zu überzeugen, so wie Müller-Rosé zuerst sich selbst über seine Häßlichkeit hinwegtäuschen muß. Um krank zu scheinen, macht sich der junge Felix wirklich krank, damit er die Schule schwänzen kann, die er wegen der geforderten Disziplin und seiner

Unbeliebtheit nicht mag. Diese wirkliche, aber bloß geistige, unsichtbare Unlust versieht Felix mit den äußeren Anzeichen von körperlicher Krankheit. Bei diesen Simulationen ging es um „die Ausstattung einer lebendigen, aber nicht völlig ins Reich des Wirklichen eingetretenen Wahrheit mit denjenigen materiellen Merkmalen, deren sie bedarf, um von der Welt erkannt und gewürdigt zu werden." (FK, 298) Felix gibt sich nicht mit kurzfristigen Zielen zufrieden. Er will nicht nur einfach einen Zweck realisieren, nämlich der Schule fernbleiben zu dürfen, sondern er will seine Zuschauer vom Vorhandensein einer körperlichen Krankheit überzeugen. Daß dies gelingt, hat seinen Grund immer wieder auch in der Beschränktheit seines Publikums. Die Mutter zum Beispiel vermutet wohl richtig eine Unlust hinter den Zeichen der Krankheit ihres Sohnes. Und womöglich würde sie seinem Wunsch sogar entsprochen haben, nicht in die Schule gehen zu müssen. Aber Felix treibt das Spiel weiter, indem er das Essen verweigert wie ein wirklicher Kranker. „Diese eiserne Folgerichtigkeit meines Verhaltens ernüchterte sie, machte sie ernsthaft stutzig und riß sie sozusagen aus dem Genusse einer vereinbarten Illusion; denn daß man um einer solchen willen auf Speise und Trank verzichten könne, ging über ihre Fassungskraft." (FK, 300) Das gleiche Spiel der Konsequenz und Folgerichtigkeit spielt Felix auch mit dem selbstgefälligen Sanitätsrat Düsing, dem Hausarzt der Familie. Für diesen Mann hat Felix nur Überheblichkeit und Hohn übrig. Denn Felix sieht in dem Sanitätsrat einen Emporkömmling, der sich seinen Titel nicht durch Fachkenntnis, sondern durch Beziehungen erworben hat. In Felix' Augen tritt hier ein Betrüger gegen den anderen an. Selbstverständlich gewinnt Felix gegen das schlechte und durchschaubare Schauspiel des Arztes, das dessen Inkompetenz verdecken soll. Den Gefallen, sich als „schulkrank" zu bekennen, wie der Mediziner augenzwinkernd vorschlägt, tut Felix dem Arzt nicht. Felix fühlt sich durch diese Vertraulichkeit vielmehr in seiner Ehre als Schöpfergott gekränkt und entlarvt schonungslos die Unfähigkeit des Sanitätsrats: „Selbstverständlich macht der ärztliche Berufsstand von anderen keine Ausnahme darin, daß seine Angehörigen ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Hohlköpfe sind, bereit, zu sehen, was nicht da ist, und zu leugnen, was auf der Hand liegt." (FK, 304) Felix' Reaktion ist die eines enttäuschten Schauspielers: Er will nicht für das Dargestellte, sondern für seine Darstellung anerkannt werden. Dazu ist es nötig, daß seine simulierten Symptome zugleich für natürlich und künstlich angesehen werden. Düsing hingegen attestiert Felix eine simple, wirkliche Grippe. Das verletzt die Ehre des Simulanten Felix.

Natur ist nach der einflußreichen Bestimmung des Philosophen Hegel nicht eigentlich schön. Schöne Kunst ist nur, was durch willentliche Tätigkeit hervorgebracht ist. Der Simulationskünstler Felix Krull kann als Künstler nur Anerkennung gewinnen, wenn er willentlich tut. Krank zu sein ist keine Kunst. In ästhetischen Termini gesprochen soll

seine Simulation weder als „nachgeahmte Natur“ noch als ein „Stück Natur“ erscheinen, aber sie soll doch „die Dignität des Natürlichen haben“[23]. Diese Aufgabe hat er mit den Illusionskünstlern der Varietébühnen gemein. Die illusionistische Wirkung entsteht beim Publikum nur, wenn der Trick nicht als Trick durchschaubar ist. Das Publikum muß aber zugleich wissen, daß den Erscheinungen auf der Bühne ein Trick zugrunde liegt. Sonst wäre der Zauberer kein Künstler. Auf der Varietébühne wäre ein Zauberer ein Betrüger, wenn er die Jungfrau entgegen den Naturgesetzen wirklich schweben ließe. Denn die stillschweigende Vereinbarung mit dem Publikum ist, daß es nur so aussieht, als hinge die Jungfrau in der Luft. Das Publikum will die künstliche Ursache nicht sehen, im Varieté darf es aber erwarten, daß es sie gibt. Und für diese Dissimulation der Simulation verehrt es den Illusionskünstler.

Deshalb ist Felix Krull enttäuscht von Sanitätsrat Düsing: Der kennt nur simulierte Krankheit und echtes Kranksein. Willentlich hervorgerufene körperliche Symptome, sozusagen simuliertes wirkliches Kranksein, gehen über seine Fassungskraft. Gerade darin aber sieht Felix seine Meisterschaft in der Kunst der Täuschung: Die Menschen sollen wissen, daß sie von ihm betrogen werden und dennoch sein Spiel mitspielen müssen. Er bezweckt ästhetische Illusionen wie ein realistischer Dichter.

4. Kostümkopf

Der fiktive Bekenner Krull begründet seine Befähigung zum Erzähler mit seiner „guten Kinderstube“ und mit „natürlicher Begabung“ (FK, 265). Ebenso sieht er auch seine Entwicklung zum Hochstapler in Umwelt und Anlage begründet. In Felix’ Beschreibung seiner Kindheit steckt auch Apologie: Felix Krull meint, daß er gar nichts anderes als Betrüger werden konnte, weil er regelrecht zum Hochstapler sozialisiert wurde. Auf der Seite der Anlagen steht das blendende, kontrastreiche und dadurch interessante Aussehen des jungen Mannes, auf das der Erzähler immer wieder unbescheiden hinweist. Er ist göttergleich gewachsen, hat blonde Haare und blaue Augen bei einem dunklen Teint. Dafür kann das Engelskind nichts. Seine natürliche Begabung zum Betrüger liegt außer in dem einnehmenden Äußeren in seiner universalen Veranlagung begründet, von der im Zusammenhang mit seiner Fremdsprachenkenntnis schon die Rede war. Diese Wandlungsfähigkeit beschreibt sein Pate so: „»Er hat einen Kostümkopf«, pflegte er zu sagen und meinte damit, daß alles mir zu Gesichte stünde, jede Verkleidung sich gut und natürlich an mir ausnähme.“ (FK, 284 f.) Felix geht in seinen Rollen auf. Jede Verkleidung wirkt

---

[23] Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans.* In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, S. 25.

natürlich an ihm, weil er sie lebt. Die Illusion gelingt, weil Felix die Rollenhaftigkeit seiner Rollen versteckt. Er wirkt nicht verkleidet, wenn er eine Verkleidung trägt.

Der selbstverliebte Felix Krull will seine Leser davon überzeugen, daß der Grund für diesen Effekt in ihm selbst liegt. Während Felix seine Natur zum Grund dafür erklärt, daß er jede Maske gut ausfüllt, akzentuiert Rilkes Romanfigur Malte Laurids Brigge eine ähnliche Szene anders: Er fühlt sich von den Verkleidungen wie beherrscht. „Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt. Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst.“[24] Rilkes Ich-Erzähler beschreibt die gleiche Wirkung wie Felix Krull, nämlich die Entsprechung seiner Person mit den wechselnden Verkleidungen. Malte sieht aber die Ursache dessen in der Verkleidung und hält es nicht für eine Eigenschaft, die ihn vor anderen auszeichnet. Felix Krull hingegen wendet jedes Erlebnis zur Bestätigung seiner Vorzüglichkeit.

Beiden jungen Männern ist die Maskerade eine Lust. Felix ist begeistert, wenn er als römischer Flötenbläser, englischer Edelknabe, spanischer Stierfechter, österreichischer Offizier oder deutscher Gebirgsbauer posieren darf (vgl. FK, 285). Es müssen nicht immer aristokratische Charaktere sein, auch die Kleidung eines Bergbauern ist Felix Krull nicht zu schlicht, weil er sie dadurch adelt, daß er es ist, der sie trägt. Und damit adelt er wiederum sich selbst, weil er sogar in einfacher Aufmachung als etwas Großes erscheint. Malte schildert, daß ihn die Verwandlungen selbstbewußt machen: Er weiß sich als das Bleibende im Wechsel der Verkleidungen, erfährt in den verschiedenen Masken seine Identität. Felix Krull hingegen fällt in „tiefe und wortlose Niedergeschlagenheit“ (FK, 285), wenn er die fremden Gewänder wieder gegen die „schale und nichtige Alltagskleidung“ (FK, 285) tauschen muß. In erster Linie ist Felix ein Schauspieler mit einer Leidenschaft für die Verkleidung, er ist gerne ein anderer als er jeden Tag ist. Felix Krull will nicht wie Malte Laurids Brigge – oder der Ich-Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein*, von dem später die Rede sein wird – in den Verkleidungen erfahren, wer er wirklich und

[24] Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge*. Werke in sechs Bänden V, Frankfurt a. M. 1986, S. 204.

wesenhaft ist. Er möchte vielmehr ein Ideal sein. Felix' Wesen besteht darin, wesenlose Erscheinung zu sein.

Die natürliche Wirkung von Felix' Verkleidungen beruht auf Imitation: „mein Pate wies darauf hin, daß mein Gesicht mit Hilfe von Tracht und Perücke sich nicht nur den Ständen und Himmelsstrichen, sondern auch den Zeitaltern anzupassen scheine, von denen ein jedes, wie er uns belehrte, seinen Kindern ein allgemeines physiognomisches Gepräge verleihe, – während ich doch, wenn man unserem Freunde glauben durfte, als florentinischer Stutzer vom Ausgang der Mittelzeit so sehr einem zeitgenössischen Gemälde entsprungen schien wie im Schmuck jener pomphaften Lockenwolke, mit welcher ein späteres Jahrhundert die vornehme Herrenwelt beschenkte." (FK, 285) Felix imitiert nicht einen wirklichen florentinischen Modenarr, er erscheint als die Nachahmung eines Gemäldes von einem mittelalterlichen Gecken, das selbst schon Abbild ist. Das griechische Wort εἴδωλον bedeutet „Gestalt, Bild, Trugbild, Götzenbild" und ist verwandt mit „Idee" und „Ideal"[25]. Die Etymologie bewahrt noch die Einsicht, daß sich das trügerische Scheinbild und das ideale Vorbild sehr ähnlich sind. Felix' Verstellungskunst basiert nicht auf der mimetischen Abbildung des Realen, sondern auf der Kopie von Bildern, von Idolen und Idealen. Das beweist auch die Musterungsszene.

5. Musterung

Felix legt sich schon früh das profitable, karriereförderndе Weltbild eines Opportunisten zurecht. Er nimmt alle Menschen für voll und wichtig, um ihnen dadurch zu schmeicheln und sich ihrer Förderung zu versichern. Felix macht sich bescheiden klein, um Sympathie und Vorteil zu gewinnen. Das ist dann später auch ein Grundsatz Theo Gantenbeins: „Ich behandle jeden, der es nötig hat, als berühmten Mann." (G, 101)[26] Manche Dinge ändern sich nie. Felix gibt sich unbedeutend und wird dadurch für groß angesehen. Erlebnisse in dieser Richtung verfestigen sich bei Felix zu der Auffassung, daß er einen natürlichen Adel besitze. Entgegen der Lebensweisheit, daß Kleider Leute machen, vertritt Felix die Überzeugung, daß es darüber hinaus eine angeborene, natürliche Hierarchie der Menschen gebe, „daß die wahre und wirkliche Rangordnung erst im ursprünglichen Zustand sich herstelle und daß die Nacktheit nur insofern gerecht zu nennen sei, als sie die natürlich-ungerechte und adelsfreundliche Verfassung des Menschengeschlechtes bedeute." (FK, 356) Diese Weltanschauung braucht der Bekenner Felix, um zu begründen, daß er kein Hochstapler ist. Zwar fehlen ihm die äußeren Zeichen der Nobilität – Reichtum,

---

[25] Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*, S. 681.
[26] Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* (G) wird nach folgender Ausgabe zitiert: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Herausgegeben von Hans Mayer, Bd. V, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1976, S. 5-320.

Herkunft, Titel, Kleidung –, aber über diese kulturell vermittelte und damit künstliche Rangordnung stellt er ohnehin eine natürliche Hierarchie. Wenn sich Felix später mit nicht ganz lauteren Methoden auch die äußeren Zeichen seines Adels verschafft, hat er seine Leser bereits davon überzeugt, daß er nun endlich seinem natürlichen Wesen gemäß lebt.

Die eigene Vorzüglichkeit wird ihm von Geistlichen und Soldaten bestätigt. Deren Hochschätzung seiner Person hält Felix für symptomatisch, denn gemeinsam sei beiden Berufsgruppen der Sinn für Hierarchien. Nach Bankrott und Selbstmord seines Vaters besucht Felix den Geistlichen Rat Chateau, um ein christliches Begräbnis des Vaters zu erwirken, auf das er als Selbstmörder keinen Anspruch hat. Felix überredet den Geistlichen Rat Chateau, indem er den Selbstmord zum Unfall erklärt. Die Szene ist Satire: Chateau wird von Felix als Witzfigur hingestellt, der vornehm schwarzseidene Strümpfe trägt und unter riechendem Fußschweiß leidet. Dieser Kontrast hat eine komische Wirkung und ist zugleich ein Mittel, den Geistlichen im Sinne von Felix' natürlicher Hierarchie zu deklassieren. Chateau willigt nach Felix' Vermutung nicht deshalb in das Begräbnis ein, weil er von dem Unfalltod überzeugt ist, sondern weil die Kirche auf jedes Schäfchen angewiesen sei. Und außerdem beeindruckt Felix den Geistlichen mit seiner angenehmen Stimme.

Sein Pate hat Felix den Weg nach Paris geebnet, deshalb will Felix die Militärpflicht durch Untauglichkeit umgehen. Im fünften Kapitel des zweiten Buches erzählt Felix Krull von seiner Musterung, bei der er das Ziel der Feststellung seiner Dienstuntauglichkeit verfolgt, um sofort nach Paris reisen zu können. Zuerst beeindruckt er die Musterungskommission mit seiner tadellosen Figur: „selbst der Sergeant am Tisch maß mich mit jener Achtung, welche dies an Unterordnung gewöhnte Handwerk höherer Feinheit und Schmuckheit niemals versagt" (FK, 355). Felix ist überzeugt, daß er es auch in der Hierarchie des Militärs zu etwas hätte bringen können. Selbstverständlich erwartet die Musterungskommission Simulanten. Deshalb muß Felix zuallererst dissimulieren, daß er simuliert; er muß rollenspielend verstecken, daß er eine Rolle spielt. Zu diesem Zweck verhält er sich unkonventionell, beklagt nicht seinen schlechten Gesundheitszustand, sondern beginnt die Untersuchung vielmehr mit der Erklärung seiner Diensttauglichkeit. Seinem Ziel entgegen beginnt er seinen Auftritt vor dem Ausschuß mit den Worten: „»Ich bin vollkommen diensttauglich.«" (FK, 358) Damit überrascht er die an Drückeberger gewöhnte Kommission wie Parrhasios den Zeuxis mit seinem gemalten Vorhang und übernimmt die Regie der Musterung. Während der untersuchende Arzt das Gefühl hat, wie immer den Gang der Untersuchung zu bestimmen und dem bürgerlichen Rekruten

überlegen zu sein, ist es eigentlich Felix, der die Themen vorgibt. Seine Beeinflussung gelingt, was besonders deutlich wird, als der Arzt sagt: „»Hm. Ich habe nicht nach den Ihren gefragt. Wer sind die Ihren?«“ (FK, 359) Und schon kann Felix die Geschichte von seinem Vater abspulen und ihn als alkoholkranken Bankrotteur und Selbstmörder hinstellen, der er ja tatsächlich ist. Felix macht aber diese Erzählung für die Inszenierung seines eigenen Wahnsinns qua Verdachts erblicher Belastung noch effektiver, indem er so tut, als habe er den Freitod des Vaters verheimlichen wollen. Gelogen hat Felix nicht. Er täuscht vor, die nur vorgetäuschte Krankheit verheimlichen zu wollen. Er simuliert versuchte Dissimulation.

Das Spiel mit übertreibenden Anreden und Titeln ist nur ein kleiner Teil der Simulation von Epilepsie und Wahnsinn vor der Ersatzkommission. Felix redet den untersuchenden Mediziner mit höheren Titeln an, als diesem gebühren. Doch Felix ist kein Schmeichler. Er redet den Arzt so penetrant als Generalarzt an, daß dieser meckernd widersprechen muß. Höhepunkt der Szene ist ein simulierter epileptischer Anfall. Während Felix bis zu dieser Stelle seine natürliche Begabung und eine vorzügliche körperliche Ausstattung als Grund seines Selbstvertrauens und Erfolgs angab, macht er nun deutlich, daß gelingender Betrug darüber hinaus das Resultat von Studium und Übung ist. Zur Vorbereitung auf seinen Auftritt dienen Felix Übungen in der willentlichen Beherrschung seines Körpers. Für die Vorstellung vor der Musterungskommission hat er sich mit Fachliteratur präpariert, einer „Druckschrift klinischen Charakters“ (FK, 350), um auf Augenhöhe zu sein mit den untersuchenden Ärzten. Und wieder stellt sich die Frage, ob Felix überhaupt täuscht. Seinen Anfall erzählt er im Passiv, also nicht in der Form des Tuns, sondern aus der Perspektive der betrügerischen Wirkung. Damit erweckt er den Eindruck, daß er gar nicht selbst gehandelt, sondern sich bei dem Anfall auch nur von außen beobachtet hat. Am Ende seines willkürlich begonnenen Anfalls ist er wirklich besinnungslos.

Seine Inszenierungen basieren außerdem, wie schon gesagt, nicht auf der Imitation von Wirklichkeit, sondern auf der Realisierung von Idealen. Sein epileptischer Anfall vor der Kommission ist ein Beispiel aus dem Lehrbuch. Felix bringt alle Zeichen des Krankheitsbildes in geradezu parodistisch übertriebener Genauigkeit auf die Bühne. „[...] ich gebe dem Publikum, woran es glaubt“ (FK, 268), war das Motto von Engelbert Krull, der mit seinem Fusel jedoch baden ging. Nach dem Genuß dieses Tropfens war man nämlich real krank. Die Wirklichkeit behauptete sich dort gegen die hübsche Verpackung. Im Gegensatz zu seinem Vater gibt es bei Felix' Simulation vor der Musterungskommission keine eigenständige Wirklichkeit: Symptome sind immer Zeichen für anderes. Worin wir Leser eine Parodie sehen, mit der der Bekenner Krull die Büchergelehrsamkeit der Unter-

suchungskommission entlarvt, sieht der Arzt nur die lehrbuchgerechte Zusammenkunft von Symptomen. Der Arzt ist getäuscht, weil er die gefälschten Zeichen richtig versteht.

6. Herr und Knecht

Nach seiner Ausmusterung arbeitet Felix als Liftboy im Hotel in Paris, das er als einen Ort beschreibt, an dem die Gegensätze von Luxus und Armut besonders augenfällig sind. Die Unterkunft der Bediensteten steht im krassesten Gegensatz zur Empfangshalle des Hotels. Die Hierarchien sind unmenschlich. Felix bemerkt, daß die Arbeitsbedingungen der Pagen nicht anders sind als die der Rekruten beim Militär. Intelligenz gilt hier wie dort eher als gefährlich. Für die Angestellten gibt es eigene kleine Seiteneingänge und den Lastenaufzug. In diesem Klima behauptet sich Felix Krull mit Mitteln des listigen Underdog. Wie der Schelm Tyl Ulenspiegel befolgt er Befehle wörtlich, und stellt sich damit über jene, die ihm in der Hierarchie des Hotels eigentlich überlegen sind. In Paris angekommen betritt er das Hotel durch den Haupteingang. Als er sich dem Concierge in der Halle als neuer Angestellter zu erkennen gibt, befiehlt der ihm – vor Wut errötend – zurückzutreten. Als er die Gäste versorgt hat, spricht er Felix erneut an: „»Nun, und Sie?« wandte sich unter diesen Umständen der Herr mit der Zimmerfarbe an mich, der ich ferne stand. »L'employé-volontaire Félix Kroull«, antwortete ich, ohne mich von der Stelle zu rühren; denn ich wollte ihn zwingen, mich zum Nähertreten einzuladen. »So kommen Sie doch heran!« sagte er nervös. »Glauben Sie, ich habe Lust, über diesen Abstand hinweg Zurufe mit Ihnen zu tauschen?« »Ich nahm ihn ein auf ihren Befehl, Herr Direktor«, erwiderte ich, indem ich mich bereitwillig näherte, »und habe nur auf Ihre Gegen-Order gewartet." (FK, 395) Felix schlägt den Concierge nicht durch Rebellion, sondern indem er dessen Erwartungen übererfüllt. Damit führt er zugleich den Widersinn wörtlichen Gehorsams vor.

Der Zufall, seine Schönheit und die erotische Dekadenz der Schriftstellerin Diane Philibert-Houpflé verhelfen Felix Krull zu einem kleinen Vermögen. Die bildungsbürgerliche Autorin von Romanen „voll Seelenkunde, pleins d'esprits" (FK, 443), wie sie selber sagt, sieht in ihm ein Abbild des Gottes Hermes. Sie ist fasziniert von Felix, weil er für sie ein Wechselbild von Gott und Knecht darstellt, weil sie in ihm Über- und Untermensch zugleich sieht. Sie verlangt von Felix, für sie zu verkörpern, was sie in ihm sieht. Im Rahmen eines erotischen Lügenspiels muß Felix die Rolle eines Diebes übernehmen, der er tatsächlich ist. Sie inszeniert sich eine Erniedrigung, indem sie sich den Liftboy Felix Krull ins Bett holt und sich dabei seine niedere gesellschaftliche Stellung auf der Zunge zergehen läßt. Überhaupt redet sie viel. Die reiche Bürgerin ist eine dekadente und lächerliche Figur. Die Ehefrau eines Fabrikanten von Kloschüsseln schwimmt im Geld

und ist vom Luxus so verwöhnt, daß ihr – quasi als Negation der Negation – der Diebstahl größere Lust bereitet als weiterer Reichtum. Auch die Reichen haben, wie Felix Krull, von Zeit zu Zeit Lust auf eine andere Rolle: Die Herrin will auch mal Knecht sein. Felix räumt ganz real ihre Schmuckschatullen leer, das bereitet ihr sexuelles Vergnügen. Das gewonnene Kapital benutzt Felix, um „übungsweise ein höheres Leben zu führen" (FK, 498). Er stattet sich mit der Kleidung und den Attributen eines Gentleman aus und nimmt sich eine Wohnung. Sein bescheidener Reichtum ist kein Grund für Felix, die niedere Stellung im Hotel aufzugeben. Auch die Liebesavancen der jungen Eleanor Twentyman und des schottischen Lord Nectan Kilmarnock schlägt Krull aus, weil er meint, „daß ich besser davon absehe, diesen von meinem Wege abzweigenden Pfade einzuschlagen" (FK, 488). Obwohl Felix sich hinterrücks erneut durch die Erwähnung adelt, daß sich nicht nur naive Mädchen, sondern auch reife Lords in ihn verlieben, ist er davon überzeugt, daß bei seiner körperlichen und geistigen Ausstattung noch mehr aus ihm werden könnte als ein schottischer Lord. Diese teleologische Betrachtung, die Überzeugung, daß dem Hochstapler ein bestimmter Weg zu einem bestimmten Ziel vorgegeben sei, ist in Wirklichkeit nur rekursiv, vom Ende einer Entwicklung her möglich. Auch wenn sie in der Fiktion auf eine Prophezeiung des Paten Schimmelpreester zurückgeht. Wenn der Bekenner entgegen dieser Einsicht sich selbst als jungem Mann die Kenntnis seiner eigenen Zukunft in den Mund legt, macht er deutlich, wie wenig sich die Rollen des Erzählers und die des erlebenden Ich überhaupt trennen lassen: Erlebnis und die Erzählung der Erlebnisse sind untrennbar verwoben. Solches Erzählen ist immer sein eigener Beweis. Das Bekenntnis ist von seinem Ende her erzählt. Diese Einsicht bestätigt zwar die Fiktion autobiographischen Erzählens, weckt aber eben deshalb Zweifel an der Authentizität des Erzählten.

Felix will nach oben, er will Luxus und gesellschaftliche Anerkennung, aber nicht um jeden Preis: Das unzweideutige Angebot des alleinstehenden Lord Kilmarnock lehnt Felix wegen folgender Gedanken ab: „Die Hauptsache war, daß ein Instinkt, seiner selbst sehr sicher, Partei nahm in mir gegen eine mir präsentierte und obendrein schlackenhafte Wirklichkeit – zugunsten des freien Traumes und Spieles, selbstgeschaffen und von eigenen Gnaden, will sagen: von Gnaden der Phantasie. Wenn ich als Knabe erwacht war mit dem Beschluß, ein achtzehnjähriger Knabe namens Karl zu sein, und an dieser reinen und reizenden Erdichtung, solange ich wollte, in Freiheit festgehalten hatte – das war das Rechte gewesen [...]" (FK, 229). Ein dieser Auffassung gemäßes Leben in der Freiheit der Phantasie bei gleichzeitigem Luxus in der Wirklichkeit wird dem Kellner Felix durch das Zusammentreffen mit Louis de Venosta ermöglicht. Als es Felix bereits vom Liftboy zum beliebten Kellner gebracht hat, er also auf dem besten Wege zu einer bürgerlichen Exi-

stenz ist, gerät ihm ein junger Marquis in die Bahn, der ebenso lächerlich ist wie Diana Philibert. Er ist das Klischee eines *bohémien*, denn eigentlich ist er nicht Künstler, sondern bloß ein Faulpelz. Es sind auch diese beiden Figuren, die affektierte Poetin und der naive Marquis, die Felix davon überzeugen, daß weder Geld noch Adel einen besonders vorzüglichen Menschen kennzeichnen. Beim Blick in den Speisesaal räsoniert Felix: „Es war der Gedanke der *Vertauschbarkeit*. Den Anzug, die Aufmachung gewechselt, hätten sehr vielfach die Bedienenden ebensogut Herrschaft sein und hätte so mancher von denen, welche, die Zigarette im Mundwinkel, in den tiefen Korbstühlen sich rekelten – den Kellner abgeben können. Es war der reine Zufall, daß es sich umgekehrt verhielt – der Zufall des Reichtums; denn eine Aristokratie des Geldes ist eine vertauschbare Zufallsaristokratie." (FK, 491 f.) Hier äußert sich der Gesellschaftskritiker Felix Krull: Die Welt ist Theater. Und welche Rolle die Akteure auf der Bühne des Lebens zugewiesen bekommen, hängt nicht von ihrer Güte als Schauspieler ab. Trotzdem ist Felix Krull beileibe kein Gleichmacher und Demokrat. Was ihn stört, ist die Zufälligkeit der gesellschaftlichen Hierarchie. Diese Auffassung teilt auch Thomas Mann, der 1918 in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schreibt: „Daß es keine Diener mehr gibt, liegt daran, daß es keine Herren mehr gibt, – will sagen keine solchen, denen zu dienen mit gutem aristokratischen Gewissen möglich ist. Wo die Rangordnung etwas durchaus Willkürliches, Momentanes und Unbegründetes ist, kommt der Instinkt des Dienenwollens nicht mehr auf seine Kosten; und so steht es ja heute mit der Rangordnung allerdings."[27] Die Vertauschbarkeit gesellschaftlicher Rollen begreifen Figur und Autor nicht als Ausweis der grundsätzlichen Gleichheit der Menschen, sondern als Indiz eines Verfalls. An die Stelle der Ungerechtigkeit des Zufalls setzen sie die Vorstellung einer natürlichen Rangordnung. Und in dieser gebühren ihnen beiden selbstverständlich Logenplätze.

Neben der bürgerlichen, kapitalistischen Dekadenz des Geldes, die in Diane Philibert zum Ausdruck kommt, gibt es in Felix' Welt noch einen standesbewußten Adel, der zwar als lächerlicher Anachronismus erscheint, der für den Fortgang der Handlung aber konstitutiv ist. Der junge Adlige Louis de Venosta hat sich in eine Schauspielerin verliebt, Zaza, wovon seine Eltern dünkelhaft nichts halten. Sie bestrafen ihren Sohn mit einer Bildungsreise um die Welt, die ihm die Grillen austreiben soll. Krull und Venosta beschließen einen Rollentausch, mit dem beide ihre mittelfristigen Ziele erreichen: Louis kann bei seiner Geliebten in Paris bleiben und Felix kann als großer Herr auf Reisen gehen. Außerdem korrigiert der Rollentausch eine verkehrte Wirklichkeit. Der echte Marquis sieht sich nämlich als Hochstapler, zumindest als Schauspieler, wenn er sagt: „»Es ist kein Ver-

[27] Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Werke XII, S. 484.

gnügen, den Weltmann zu spielen, eingehüllt in Dummheit...«“ (FK, 501). Der falsche Kellner Armand Kroull tritt hingegen bescheiden und ehrlich auf. Louis de Venosta hält ihn für einen Tiefstapler und offenbart dadurch, wie Felix auf seine Umwelt wirkt. Natürlich muß man bedenken, daß es trotz der Kennzeichnung als wörtliches Zitat der Bekenner Krull ist, der die Gedanken des Marquis bei einem zufälligen Zusammentreffen im Café mitteilt: „»Während Ihr Pikendienst Sie als einen Angehörigen der unteren Klassen erscheinen läßt – es muß Ihnen geradezu Spaß machen, denke ich mir –, halten Sie natürlich innerlich an Ihrem Stande als Gentleman fest und kehren zwischendurch auch äußerlich zu ihm zurück, wie heute Abend. Sehr, sehr hübsch. [...] Sie sind von Hause aus bemittelt, nehme ich an – bemerken Sie wohl, ich frage nicht danach, ich nehme an, was auf der Hand liegt. So sind Sie in der Lage, sich neben Ihrer dienstlichen eine Gentlemansgarderobe zu halten, und daß Sie in der einen so überzeugend wirken wie in der anderen, ist das Interessanteste.« »Kleider machen Leute, Marquis, – oder besser wohl umgekehrt: Der Mann macht das Kleid.«“ (FK, 502) Felix, so macht uns der Bekenner glauben, muß gar nichts dafür tun, damit der Marquis falsch von ihm denkt. Sein Vergehen besteht lediglich darin, daß er Louis de Venosta nicht auf seine Irrtümer hinweist. Und damit begeht er keine Lüge, denn zwar hat Felix sein Geld nicht von Hause aus, aber Geld hat er durch Diane Philibert tatsächlich.

Felix geht es in gewisser Weise wie dem armen Schneider Wenzel Strapinski, der in der Erzählung *Kleider machen Leute* von Gottfried Keller für einen Grafen angesehen wird. In dieser Erzählung weist – wie im Kapitel *Geschichten der Täuschung*[28] bereits erwähnt – der auktoriale Erzähler immer wieder darauf hin, daß nicht der Schneider in seinem schönen Mantel dafür verantwortlich ist, daß er im Städtchen Goldach für einen Grafen angesehen wird, sondern die eingebildeten und ruhmsüchtigen Goldacher selber. Sie wollen in Wenzel einen Grafen sehen und schließen deshalb bereitwillig von einem äußeren Zeichen seines Adels auf tatsächliche Nobilität. Den Lehrsatz und Titel der Erzählung von Keller zitiert Felix und kehrt ihn um: Nur wer natürlichen, inneren Adel besitze, könne überhaupt einen Grafenmantel ausfüllen. Felix kann das. Und worin besteht sein Wesen, seine Natur: in seiner universalen Veranlagung. „Verkleidet also war ich in jedem Fall, und die unmaskierte Wirklichkeit zwischen den beiden Erscheinungsformen, das Ich-selber-Sein, war nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden.“ (FK, 498) Felix' Charakter besteht in seiner Identitätslosigkeit. Das sichert – nicht allein in Felix' Welt – gesellschaftlichen Erfolg. Wenn Felix' Wesen in seinen Metamorphosen liegt, dann ist er als rollenspielender Betrüger eben kein Betrüger, sondern lebt nur so seiner Natur gemäß.

[28] Vgl. S. 63 ff.

Wieder baut er seinen Lesern eine Zwickmühle: Er kann den Marquis nur deshalb überzeugend und erfolgreich spielen, weil er über eine höhere Natur verfügt. Die Geschichte seiner erfolgreichen Hochstapelei beweist also, daß Krull kein Hochstapler ist. Der Betrüger, der ein Betrüger ist, ist kein Betrüger.

Die Figur des Louis de Venosta ist ein Gegenentwurf zu Felix Krull, denn der naive Marquis glaubt an seine eigene Authentizität. Er sagt: „»Könnten Sie wünschen, ein anderer Mensch zu werden, ein anderer, als der Sie sind? Sie blicken vage, aber ich, ich wünsche es nicht im geringsten. Ich wünsche zu bleiben, der ich bin [...]«“ (FK, 508) Felix weiß zumindest, daß er Rollen spielt. Allein dieses Bewußtsein macht ihn zum Hochstapler. Seine Übung kommt ihm zugute, als die beiden Herren in weinseliger Stimmung beschließen, daß Felix als Marquis de Venosta auf Weltreise geht, während der echte Marquis bei seiner Zaza in Paris bleibt. Der Marquis hat keine Zweifel daran, daß ein Bürgerlicher seine Rolle des Adeligen überzeugend spielen kann, und zeigt damit, daß auch Louis de Venosta nicht an eine besondere Vorzüglichkeit des Adels glaubt. Der Rollentausch erfordert lediglich Vorbereitungen im Praktischen, im Handwerklichen: Die Umgangsformen der großen Welt hat Felix im Hotel bereits gelernt. „Welche Gunst ist es doch, über einen polierten und gefälligen Ausdruck zu verfügen, der Gabe der guten Form teilhaftig zu sein, die mir jene geneigte Fee mit zarter Hand in die Wiege legte und die mir für das ganze hier laufende Geständniswerk so sehr vonnöten ist!“ (FK, 562) Felix muß nur noch die Unterschrift des jungen Marquis üben, um die Kreditbriefe zeichnen zu können, und muß schließlich über Interna der Familie Venosta informiert werden, um seinen Karten an „Loulous“ Eltern eine persönliche Note geben zu können, wie es die Konvention verlangt. Während Felix mit dem Metier des Rollenspiels vertraut ist, lauern für den Marquis Fallen. Er muß sich hüten, gewohnheitsmäßig und gedankenlos etwa aus Paris an seine Eltern zu schreiben, die vielleicht gerade von Felix in seinem Namen eine Postkarte aus Sansibar bekommen haben. So ein Patzer könnte dem geübten Rollenspieler Felix Krull nicht passieren. Trotz aller Spielereien verliert er sich nie in seinen Phantasien, sondern weiß immer, was real ist. Er dürfte beispielsweise in der Rolle des Marquis nicht heiraten, weil er den Rollentausch damit verewigen würde. Felix Krull weiß, daß die Welt nicht bloß Wille und Vorstellung ist.

Der Rahmen des Rollentauschs ist für Felix günstig, denn das Ziel der verordneten Bildungsreise ist es, daß sich der adelige Sohn ändern möge. Wenn die Eltern des Marquis unbekannte Wendungen in angeblichen Briefen ihres Sohnes bemerken, können sie diese sogleich als Bestätigung des Erfolgs ihrer Erziehungsmaßnahme nehmen. Täuschung bedarf also eines Rahmens, der Kenntnis der Wirklichkeit, der Konsequenz und der Ver-

meidung offensichtlicher Widersprüche. Sie gelingt dann am besten, wenn sie den Beweis ihrer Wahrheit in sich trägt.

Der Existenzwechsel unter dem Motto „Sei wie ich!“ (FK, 525) ist die Verwirklichung von Felix' Kinderträumen: „der Gedanke an den Ausgleich von Sein und Schein, den das Leben mir gewähren, an den Schein, den es dem Sein gebührend hinzufügen wollte, überrieselte mich mit Freude“ (FK, 522). Von ihrem Rollentausch haben die beiden Männer unterschiedliche Vorstellungen: Loulou hat eine Verschmelzung der Personen im Auge – „»Armand de Kroullosta ist unser Name.«“ (FK, 522) – während Felix sein Sein nur mit einem anderen Schein versehen möchte. Felix wechselt also gar nicht die Existenz, er gibt sich nicht auf, sondern bleibt sich in der Verwandlung treu. Im Zug nach Lissabon denkt Felix zuerst, daß er die Erinnerungen an sein bisheriges Leben als Felix Krull vergessen müsse, um die neue Rolle des Marquis de Venosta fehlerfrei spielen zu können. Doch dann wird ihm klar, daß er sich seine neue Identität aufgrund seiner eigenen Erfahrungen konstruieren muß. Er wechselt also gar nicht seine Identität, er bleibt vielmehr derselbe, setzt sich aber nun in einen anderen Bezug zu Menschen und Dingen. So schwer ist das nicht: Er arrangiert die alten Erfahrungen zu einem neuen Leben.

Im Zug trifft er durch Zufall auf seinen bedeutendsten Lehrer: den Naturkundler Professor Kuckuck. Felix überhöht den Professor in seinem Erzählen schon bevor er das erste Wort mit ihm gesprochen hat. Indem Felix an Kuckuck „Sternenaugen“ entdeckt, deutet er bereits die astronomische Dimension der folgenden Belehrungen an. Und kaum hatte Felix durch Kuckuck ein Bildungserlebnis, wird auch sein Erzählen weitschweifig. Mit dem Gehörten belehrrt er sogleich seine Leser. Kuckucks Steckenpferd ist der Wandel der Formen. Der Paläontologe erzählt Felix von den Veränderungen der Physiognomien der Portugiesen, der Formen in der Architektur, der Erdalter und Lebensweisen. Das menschliche Leben bezeichnet Kuckuck „im Maßstab der Äonen“ (FK, 538) als Episode, als permanente Verwandlung, „*das Sein sei selbst eine solche* – zwischen Nichts und Nichts“ (FK, 542). Seine Ausführungen sind Bilder für Felix' eigene Existenz. In Kuckuck trifft Felix auf einen Menschen, der sein Wesen des Verwandlungskünstlers implizit in der Form naturwissenschaftlicher Allegorien beschreibt. Am Ende des Romanfragments erteilt sich Felix durch die Worte Kuckucks Absolution. Fortschritt kommt nur durch Verwandlung zustande.

7. Lebenskünstler Krull

Der Hochstapler Felix Krull versucht, seine Mitmenschen von seiner höheren Natur zu überzeugen. Er will sein inneres Wesen mit den angemessenen äußeren Zeichen aus-

statten. Dieser Hochstapler ist – von kleineren Diebstählen abgesehen – kein Krimineller. Er hat nicht vor allem materiellen Vorteil im Auge. Er ist nicht einmal ein Betrüger, weil er seine Rollen mit der Zustimmung jener Leute übernimmt, die man noch am ehesten als die Geschädigten ansehen könnte. Weil er eine verkehrte Wirklichkeit korrigiert, ist Felix Krull ein Desillusionist, aber kein Betrüger. Thomas Mann parodiert einen Hochstapler: Er läßt den Bekenner so nachdrücklich seine Wahrheitsliebe und sein höheres Wesen beweisen, daß er schließlich gar kein Hochstapler mehr ist. Indem Felix in der Freiheit des jederzeit damit aufhören und jemand ganz anderes sein Könnens sein höheres Wesen lebt, ist er seinem Wesen gemäß und also kein Betrüger. Seine Methode ist die idealisierende Imitation. Er schläft viel, damit er hellwach sein kann. Diese Aufmerksamkeit und sein hervorragendes Gedächtnis nutzt der Hochstapler, um an geeigneter Stelle zu reproduzieren, was er anderswo gehört hat. Sein Rollenspiel praktiziert er überwiegend gegenüber solchen Menschen, die ihm in der gesellschaftlichen Hierarchie überlegen sind. Reich an Erfahrungen und Beobachtungen verfügt er über ein Repertoire, das er an die jeweilige Situation anpaßt. Er hat ein untrügliches Gespür für Umgangsformen, Angemessenheit und Eikos, den richtigen Moment. Im Moment der Darstellung spielt Felix Krull nicht eine Rolle, er ist was er spielt. Wie ein Theaterschauspieler muß er sich zuerst selbst von seinem anderen Sein überzeugen. Man ist, was man sein will. Selbstbewußtsein erscheint hier als die stärkste Waffe im Kampf um Anerkennung. „Es gibt nur ein Unglück: das Gefallen an sich selbst einzubüßen.“[29], meint der Bajazzo in der gleichnamigen Erzählung von Thomas Mann. Felix ist das glückliche Spiegelbild dieser Figur. Seine Begabung für Formen erlaubt Felix Krull den gesellschaftlichen Aufstieg in einer hierarchischen, aristokratischen Welt, in der die gesellschaftlichen Positionen hochgradig formalisiert sind. Deshalb ist die „Zufallsaristokratie des Geldes“ existenzbedrohlich für den Hochstapler Krull: Seine Lebensweise und sein gesellschaftlicher Aufstieg funktionieren nur, wenn es überhaupt noch auf Charakter und Individualität ankommt und nicht allein aufs Portemonnaie. Das Paradoxon des Hochstaplers Krull besteht darin, daß er für eine Individualität anerkannt wird, die überhaupt nicht individuell ist: Sein Ich ist ein Flickenteppich. Wenn man überhaupt sagen kann, daß Felix Krull ein Hochstapler ist, dann deshalb, weil er den Eindruck erweckt oder diesem Fehlurteil zumindest nicht widerspricht, daß er natürlich ist, was er eigentlich durch künstliche Nachhilfe und willentlichen Entschluß ist. Er ist Künstler und Kunstwerk in einer Person. Diese idealische Kunstwerklichkeit versteckt er. Er dissimuliert seine Simulation gesellschaftlicher Rollenmuster.

[29] Thomas Mann: *Der Bajazzo*. Werke VIII, S. 138.

Immer gilt, daß Felix Krull wirklich ist, was er zu sein vorgibt, daß jede seiner Rollen einen wahren Kern hat. Sein Ziel ist der Erfolg: Er muß glaubwürdig, also wahrscheinlich machen, was er sein möchte. Die Ästhetik seines Rollenspiels gründet sich auf mimetische Nachbildung und wahrscheinliche Neuschöpfung gleichermaßen. Sie ist auf Wirkung aus. Wenn man Felix Krull deshalb vielmehr als Künstler denn als Hochstapler ansehen muß, kann auch Art und Funktionsweise seiner Kunst in ästhetischen Kategorien angegeben werden. Auf den ersten Blick scheint er schlicht wiederzugeben, was er irgendwo gehört oder gesehen hat. Insofern steht sein künstliches Leben in der Tradition der Mimesis, einer künstlerischen Nachbildung der sichtbaren Welt. Tatsächlich aber kopiert Felix nicht Louis de Venosta, er verbessert diesen anachronistischen Adeligen zum gelebten Ideal eines vornehmen, stilvollen, wortgewandten und humorvollen Marquis und Gentleman, für den es in der Wirklichkeit kein Vorbild gibt. Für diese Rolle nimmt sich Felix bloß Ausschnitte aus der Wirklichkeit, wählt Teile eigener Erfahrungen aus und kombiniert diese in jeder Situation neu. Selektion und Kombination sind auch das Handwerkszeug literarischen Fingierens.[30] Felix gestaltet sein Leben als Fiktion, er fingiert sich selbst. Die platonische Kritik an einer Kunst, die in der Nachahmung der Wirklichkeit lediglich Bilder von Abbildern anfertige, kann auf Felix Krull nicht angewendet werden: Er imitiert nicht die Wirklichkeit, sondern er realisiert Ideale. Das ist sein klassisches Erbe.

C. Thomas Krull und Felix Mann

Um die Möglichkeit von Objektivität in der Epik trotz ihrer subjektiven Perspektive zu beweisen, hat Friedrich Spielhagen 1883 in seinen *Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans* die Überzeugung vertreten, daß der Erzähler eines Romans mit seinem Autor identisch sei. „Die (dichterische) Darstellung aber, wie dies alles an und in einer Person vor sich geht und zustande kommt, ist der Roman; jene Person nennen wir den Helden desselben; und da jene Person eben, wie wir gesehen, in ihren Anschauungen, Ansichten und Erfahrungen dem Dichter ähneln, ja bis zu einem gewissen Punkte bleiben muß, ist der Dichter selbst, soweit diese notwendige Ähnlichkeit oder Gleichheit geht, der Held des Romans.“[31] Spielhagen konstatiert eine Entwicklung der Erzählperspektive vom naiven „Ich“ des homerischen Epos über ein reflektiertes „Er“ zu einem neuen, reflektierten Ich.[32] Den Vorteil dieser reflektierten Ich-Perspektive sieht Spielhagen darin, daß der Dichter ausgiebig seine subjektiven Ansichten und Meinungen einfließen lassen

[30] Vgl. Wolfgang Iser: *Das Imaginäre und das Fiktive*, S. 24 ff.
[31] Friedrich Spielhagen: *Der Ich-Roman.* In: Volker Klotz (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans*, S. 103.
[32] Vgl. ebd., S. 104, 128.

könne, ohne den Leser aus der Illusion zu reißen.[33] Diese einflußreiche dichtungstheoretische Position hat dazu geführt, daß die Werke eines Autors als biographische Quelle verstanden und auf Bekenntnisse der Dichterseele hin untersucht wurden. Die Untersuchung von Stellungnahmen des Autors Thomas Mann und von Positionen der Literaturkritik zu den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* soll exemplarisch das aus diesem Literaturverständnis resultierende Versteckspiel von Autor und Publikum vorführen.

Täuschung ist nach den Worten ihres Autors das Programm der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Für eine Lesung aus dem Hochstapler-Roman hat sich Thomas Mann 1916 folgendes notiert: „Es handelt sich also um einen Roman, der sich illusionsweise als die Autobiographie eines Schwindlers, eines Hochstaplers giebt [sic].“[34] Thomas Mann will den Lesern seines Romans Autobiographie vortäuschen. Der Roman erzählt nicht nur von Täuschung, die Erzeugung einer Illusion ist sein Zweck. In der Errichtung der autobiographischen Fiktion ist das Ziel des Autors Mann mit dem seiner Figur des Bekenners Krull identisch: Beide wollen, daß ihre Aufzeichnungen als eine Lebensbeschreibung erscheinen und geglaubt werden. Um den Charakter eines Bekenntnisses vorzutäuschen, soll der Roman wirklich Bekenntnis sein, weil – so läßt Mann seinen Felix Krull sagen – jede Täuschung durchschaubar sei, der keine höhere Wahrheit zugrunde liege. Der erfundene Protagonist dieser Memoiren soll als Schwindler erscheinen. Der Roman entspricht dann seinem programmatischen Titel, wenn er scheint, als sei er das Werk eines echten Hochstaplers. Damit Leser die autobiographische Erzählsituation glauben, muß Mann schreiben, wie er meint, daß sein Publikum glaubt, daß ein echter Hochstapler sich bekennen würde.

Als Autor eines Romans muß Mann im Gegensatz zu diesem illusionistischen Ziel die Illusion als solche sichtbar machen. Denn Thomas Mann tritt nicht als Betrüger an, sondern als Künstler. Er muß zeigen, daß die realistische Wirkung eine Täuschung ist, damit sie als Wirkung seiner Kunst erscheint. Diese Ambivalenz der Ziele, daß das Werk als authentisches Dokument und zugleich als die künstlerische Fiktion eines authentischen Dokuments erscheint, hat der Autor Mann mit der Figur seines Hochstaplers gemein. Felix Krull möchte als Täuschungskünstler anerkannt werden und muß dafür, wie beispielsweise die Szene mit Hausarzt Düsing zeigt, wirklich krank sein und zugleich als willentlicher Urheber der natürlichen Wirkung einer unnatürlichen Ursache erschei-

[33] Vgl. ebd., S. 133.
[34] Thomas Mann: *Vorrede zu einer Lesung aus Felix Krull*, 5.10.1916. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I,* S. 307.

nen. Thomas Mann befindet sich in dem gleichen Dilemma wie sein Hochstapler: Beiden geht es um die Errichtung ästhetischer Illusionen.

Thomas Mann imitiert einen Hochstapler so, wie er seine Figur Felix Krull den Marquis de Venosta imitieren läßt: Er führt die bekenntnishafte Selbstinszenierung des Hochstaplers Krull zum Idealbild eines Täuschungskünstlers vor. Dazu verwendet er Material aus der Wirklichkeit – die *Bekenntnisse* gehen auf Manns Lektüre der Memoiren des Hochstaplers Georges Manolescu zurück[35] – und eigene Erlebnisse, die er zu einem neuen, fiktiven Leben arrangiert. Genau so beschreibt Felix Krull auf der Zugfahrt nach Lissabon seine Übernahme der Rolle des Marquis. Wie sehr das Imitieren des Hochstaplers offenbar die Identifikation des Autors mit seiner Figur verlangt hat, macht folgende Bemerkung aus einem Brief Thomas Manns an Alfred Neumann von 1951 deutlich: „Verzeihen Sie, daß ich in den Stil des Krull verfalle! Es ist nun einmal jetzt meine Sprache (was hat man nicht schon alles für Sprachen geführt!)“[36] Der Dichter ist mit seinen Figuren verwandt, insofern sie seine Sprache sprechen und er ihre. Eben diese Identität muß Thomas Mann in dem Roman aber verdecken, um seinem fiktiven Bekenner Krull den Anschein eigenständigen Lebens zu geben, und sich selbst dem Vorwurf zu entziehen, daß seine Dichterseele die eines Hochstaplers sei. Wer Rollenprosa schreibt, muß „illusionsweise“, also glaubwürdig, eine fremde Stimme annehmen.

1. Portrait des Künstlers als Krimineller

Den Ich-Erzähler eines Romans als eine Erfindung des Autors und nicht als Ausdruck seines authentischen Selbst anzusehen, schützt die Autoren. Im 20. Jahrhundert wird kein Schriftsteller allein deshalb vor Gericht gestellt, weil er einen Ich-Erzähler einen Diebstahl oder ein anderes Verbrechen gestehen läßt. Umgekehrt läßt Thomas Mann seine Figur des Hochstaplers immer wieder betonen, daß nur derjenige eine Rolle überzeugend zu spielen verstehe, der sie mit eigenen, echten Erlebnissen füllen könne. Welche Bezüge und Ähnlichkeiten Autor und Figur im Fall von Thomas Mann und Felix Krull haben, ist vielfach untersucht worden. Selbstaussagen des Autors in Notiz- und Tagebüchern legen es nahe, die fingierten Memoiren als reale Autobiographie zu lesen. In sein Tagebuch schreibt Mann am 9.10.1951 über seine Arbeit an den *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*: „Anwandlungen von innerer Kühnheit, die Memoiren betreffend, die ich gerne so nenne, weil ihr einziger Reiz darin besteht, mein Leben, wie in den Faustus hineinzu-

[35] Vgl. Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, Bern und München 1982, S. 155. Jürgen Jacobs: *Thomas Manns* Felix Krull *und der europäische Schelmenroman.* In: Ders.: *Der Weg des Pícaro*, S. 97.
[36] Thomas Mann an Alfred Neumann, 11.3.1951. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, o. O. 1975, S. 324.

legen, – selbst unbekümmert um »Form« und Objektivität."[37] In der Forschung zum Werk des Nobelpreisträgers ist in der Folge solcher Aussagen immer wieder gefunden worden, daß die *Bekenntnisse* eine maskierte Autobiographie des Autors seien. Ähnlichkeiten zwischen Erlebnissen des Autors Mann und denen seiner Romanfigur Krull werden zur Begründung dieser These herangezogen. Es lassen sich nicht-fiktionale Quellen finden, in denen Thomas Mann beispielsweise berichtet, daß er als Kind selber einen Prinzen gespielt[38] und mit zwei Stöcken im Travemünder Musik-Tempel Geigenspiel simuliert habe[39], so ähnlich wie seine Figur Krull. Auch sei er „dem Schlummer und Halbschlummer in einem den Wärterinnen bequemen Grade zugetan"[40] gewesen. In einem Brief an den Bruder Heinrich gibt Thomas Mann Auskunft darüber, wie er sich zwar nicht durch Simulation, aber durch Beziehungen vor dem Militärdienst entzogen habe.[41] In den Avancen des Lord Kilmarnock an den Kellner Felix Krull wurde des Autors letzte Liebe zu dem Kellner Franz Westermeier entdeckt.[42]

Über diese Entsprechungen im Stofflichen hinaus ist die Aufnahme von Manns sogenanntem Lebensthema in den Roman festgestellt worden: die unwirklich-illusionäre Existenzform des Künstlers. Daß der zum Topos erstarrte „Künstler-Bürger-Konflikt" in den *Bekenntnissen* ausgemacht werden konnte, ist als Bestätigung der Auffassung angesehen worden, daß die fiktionalen *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* eigentlich ein authentisches Bekenntnis Thomas Manns in der Maske des Hochstaplers seien. Am entschiedensten äußert sich in dieser Weise Hans Wysling, der die *Bekenntnisse* und ihren Autor unter dem Titel *Narzißmus und illusionäre Existenzform* psychoanalytisch interpretiert hat. „Insbesondere geben die *Bekenntnisse* über Thomas Manns narzißtische Konstitution und damit über die fundamental narzißtischen Züge seines Gesamtwerks Aufschluß. Selbstbeobachtung, das Spiel von Selbstverliebtheit und Selbsthaß; die Verletzlichkeit durch die Außenwelt, deren Abwehr und die Versuche, sie zu gewinnen und zu überwältigen: Das läßt sich kaum in einem anderen Werk Thomas Manns so gut verfolgen wie im *Krull*."[43] Wysling ist davon überzeugt, daß Thomas Mann seinem Lebenswerk seine eigene Lebensthematik eingeschrieben habe, nämlich die bürgerliche Existenz des Künstlers, die Vereinbarkeit von Kunst und Leben, die Frage der Identität. „Dem Narzißmus kommt in den *Bekenntnissen*, aber auch in Thomas Manns ganzem Werk eine

---

[37] Thomas Mann, 9.10.1951. In: *Tagebücher 1951-1952*, Frankfurt a. M. 1993, S. 116 f.
[38] Vgl. Thomas Mann: *Kinderspiele*. Werke XI, S. 328.
[39] Thomas Mann an Adolf Havlik, 29.9.1949. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, S. 322.
[40] Thomas Mann: *Süßer Schlaf*. Werke XI, S. 334.
[41] Thomas Mann an Heinrich Mann, 27.4.1912. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, S. 300 f.
[42] Sung-Hyun Jang: *Dichtung und Wahrheit bei Thomas Mann: Manns ‚letzte Liebe' und ihre Verarbeitung im ‚Felix Krull' in doppelter Form*. In: German Life & Letters, 51, Juli 1998, S. 372-382.
[43] Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 10 f.

zentrale Bedeutung zu. Mit ihm hängt Thomas Manns eigenste Thematik zusammen, jener Komplex von Auserwähltheit, Andersartigkeit und Isoliertheit. Mit ihm jene aus prinzlicher Lebensängstlichkeit stammende Kontaktscheu und Beziehungslosigkeit, die allenfalls zu homoerotischen und inzestuösen Neigungen führt. Mit ihm der Komplex von Ästhetizismus, Asozialität und Apolitie. Mit ihm der mit der prinzipiellen Unfähigkeit zur Objektliebe verbundene «Liebesanspruch» an alle Welt. Mit ihm schließlich der Versuch, die verhängte Liebelosigkeit durch Menschheitsliebe zu transzendieren, sei es durch die eigene Person (Krull) oder durch das «Sprachwerk» (Thomas Mann).“[44] „Werk und Person sind dabei weitgehend identisch. Das Werk ist nicht nur Spiel der Fiktion, es dient in sehr konkretem Sinne dazu, den Leidensdruck zu bewältigen.“[45] Ausgehend von der Prämisse, daß Mann in den *Bekenntnissen* sich selbst bekennt, nimmt Wysling im Umkehrschluß den Roman als Quelle biographisch-psychologischer Folgerungen. Die naive Identifizierung von Werk und Autor unterstellt dem Roman eine sehr schlichte Poetik der Mimesis: Der Künstler Mann habe in seinem Roman die Natur imitiert, nicht die materielle Wirklichkeit oder eine gesellschaftliche Realität, sondern die Natur seiner eigenen Seele.

Gegen solche Identifizierung von Autor und Werk hat Theodor Adorno polemisiert. Er fühlte sich als Verteidiger Manns, der den Ruf des bereits verstorbenen Autors retten müsse und antrat, um „einigen Vorurteilen entgegenzuarbeiten, die hartnäckig die Person des Dichters belästigen. [...] sie verdunkeln [das Werk, SHK], indem sie helfen, es auf Formeln abzuziehen. Ich nenne die verbreitetste, die vom Konflikt des Bürgers mit dem Künstler in Thomas Mann, der offenkundigen Erbschaft der Nietzscheschen Antithese von Leben und Geist.“[46] Im Gegensatz zu der beispielsweise von Wysling vertretenen biographischen Interpretationsweise vertritt Adorno die These der Unabhängigkeit von Kunstwerk und Künstler. Er weist darauf hin, „wie sehr der Dichter abwich von dem Selbstporträt, das seine Prosa suggeriert.“[47] Adorno war überzeugt, daß die „Doppelbödigkeit seines Naturells“ der vorherrschende Charakterzug Thomas Manns war. „Kaum kann ich mich auf eine Äußerung von ihm besinnen, der dies Doppelbödige nicht gesellt gewesen wäre. Alles, was er sagte, klang, wie wenn es einen geheimen Hintersinn mit sich führte, den zu erraten er dem anderen mit einiger Teufelei überließ, weit über den Habitus von Ironie hinaus.“[48] Adorno selbst hat freilich für sich in Anspruch genommen,

---

[44] Ebd., S. 92.
[45] Ebd., S. 9.
[46] Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*. Noten zur Literatur III, S. 335.
[47] Ebd., S. 336.
[48] Ebd., S. 340.

hinter alle Masken geblickt zu haben. Gegen seine Überzeugung war er überzeugt, daß er den Autor auf Positionen festlegen und eindeutig interpretieren könne.

Die Frage, ob die Partei Wyslings oder jene Adornos im Recht ist, muß hier nicht entschieden werden. Wie sehr Thomas Mann seinen Werken und seinen Figuren wirklich geglichen hat, darf offen bleiben. Im Zusammenhang dieser Arbeit ist es aber interessant, daß Thomas Mann in beiden Interpretationen als Täuscher dasteht: Im einen Fall wird behauptet, daß der Autor in seiner Prosa sich selbst maskiert habe, im anderen, daß er hintersinnig das eine geschrieben, aber ein anderes gemeint habe.

Autobiographische Interpretationen des Werks von Thomas Mann scheinen auf den ersten Blick die Meinung des Autors selbst auf ihrer Seite zu haben. In einer autobiographischen Notiz sagt er, daß er „der Lebensform des Künstlers, des Dichters stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand“[49]. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* hat der Bürger Thomas Mann die anti-bürgerliche Existenz des Künstlers herausgestrichen: „Ein Künstler, meine ich, bleibt bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt, dem Gefährlich-Schädlichen offen. Seine Aufgabe selbst bedingt seelisch-geistige Freizügigkeit, sie verlangt von ihm das Zuhausesein in vielen und auch in schlimmen Welten, sie duldet keine Seßhaftigkeit in irgendwelcher Wahrheit und keine Tugendwürde.“[50] Es scheint naheliegend, die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* mit Manns Worten als „die travestierende Übertragung des Künstlertums ins Betrügerisch-Kriminelle“[51] zu verstehen, weil das Künstlertum in Manns Selbstbild einen kriminellen Zug hat. Diese Nähe von Künstler und Kriminalität ist im Felix Krull ohnehin in Gestalt von Felix’ Paten und dessen Erzählung von dem antiken Maler Phidias figuriert. Ein Rekurs auf Biographie und Weltanschauung des Autors, auf Nietzsche und die décadence[52] erübrigt sich. Der Roman bringt die Mittel zu diesem Verständnis mit.

Gegen den Standpunkt, daß womöglich jedes Werk Thomas Manns ein verschlüsselter, aber authentischer Ausdruck seiner leidenden Seele sei, ist zweierlei anzuführen: Gegenüber Selbstinterpretationen eines Autors sind grundsätzliche Vorbehalte angebracht, weil die Aussagen über das eigene Werk im Verdacht stehen müssen, Teil der eigenen Inszenierung und keineswegs authentisch zu sein. Adorno überlegt in bezug auf Thomas Mann, „ob nicht gerade diese Suggestion einer Strategie entsprang, die er an der Goethe-

[49] Thomas Mann: *›Im Spiegel‹*. Werke XI, S. 332.
[50] Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen.* Werke XII, S. 402 f.
[51] Thomas Mann: *[Rückkehr]*. Werke XI, S. 531.
[52] Vgl. Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 25-29.

schen eingeübt haben mochte, übers eigene Nachleben zu gebieten. Nur kam es ihm vermutlich weniger aufs Nachleben an als darauf, wie er seinen Zeitgenossen erschien."[53] Außerdem ist zu berücksichtigen, daß Thomas Mann nicht unbedingt seine einzelne, persönliche Individualität meint, wenn er von sich spricht. Am Schluß einer Verteidigung seiner Erzählung *Königliche Hoheit* schreibt er im Jahr 1910: „Wer ist ein Dichter? Der, dessen Leben symbolisch ist. In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen."[54] Thomas Mann schreibt über sich aufgrund der von Goethe zitierten Überzeugung, daß sein Leben exemplarisch sei. Auch für den Autor Thomas Mann ist das Erzählen vom Ich zugleich Aufklärung über die Welt, wie er seinen Bekenner Krull sagen läßt. In der Überzeugung, daß das eigene Dasein exemplarisch sei für die Epoche, ist außer Selbstbewußtsein und Überheblichkeit ein ästhetisches Bekenntnis enthalten: Nicht nur der Bekenner Felix Krull teilt die Grundsätze Goethes in bezug auf den Sinn der Autobiographie, sondern auch Thomas Mann. Während die bisherige Forschung die Äquivalenzen zwischen dem Hochstapler Felix Krull und dem an seiner Existenz leidenden Thomas Mann untersucht hat, ist die naheliegende Beziehung weitgehend ignoriert worden: Mann ist dem Bekenner Krull verwandt, insofern beide Erzähler sind.

2. Parodie

Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* sind ein Lebenswerk Thomas Manns, das er angeregt durch die Lektüre der Memoiren des rumänischen Hochstaplers Georges Manolescu 1910 als Novelle begonnen, 1922 in Auszügen (*Buch der Kindheit*), in einer erweiterten Fassung 1937 und 1954 in seiner endgültigen Fassung als Fragment (*Der Memoiren erster Teil*) veröffentlicht hat.[55] Die Arbeit an den *Bekenntnissen* begleitete ihren Autor Thomas Mann fast ebenso lange Zeit wie Johann Wolfgang Goethe sein *Faust*. Und die nahezu lebenslange Beschäftigung mit einem Stoff ist dabei wie bekannt nur eine äußerliche Parallele der beiden Autoren.[56] Trotz der über vierzigjährigen, immer wieder unterbrochenen Arbeit an der Hochstapler-Geschichte umfaßt Manns Roman nur einen ersten Teil. Hans Mayer betont: „Das einzige seiner Werke, das er nicht abgeschlossen hat.

---

[53] Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*. Noten zur Literatur III, S. 336.
[54] Thomas Mann: *Über ‚Königliche Hoheit'*. Werke XI, S. 571.
[55] Vgl. Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, S. 294; Ders.: *Die merkwürdige Lebensbahn des Glücks- und Hermeskindes Felix Krull*. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, S. 249.
[56] Über *Thomas Manns Goethe-Nachfolge* informiert der gleichnamige Aufsatz von Hans Wysling. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, Frankfurt a. M. 1996, S. 17-64; außerdem: Thomas Sprecher: *Felix Krull und Goethe. Thomas Manns »Bekenntnisse« als Parodie auf »Dichtung und Wahrheit«*, Bern, Frankfurt a. M., New York 1985.
[57] Hans Mayer: *Thomas Mann*, Frankfurt a. M. 1984, S. 427.

Man wird nicht sagen können, daß er vom Tod daran gehindert wurde [...]."[57] Diese Skizze der Entstehungsgeschichte des Romans deutet bereits auf Ähnlichkeiten zwischen dem Bekenner Felix Krull und dem Autor Thomas Mann hin: Wenn Felix zu Beginn des zweiten Buches von einer längeren Arbeitspause spricht, hat diese Aussage des Erzählers eine Entsprechung im realen Entstehungsprozeß des Romans.

Die Memoiren des rumänischen Hochstaplers Georges Manolescu sind ein Schreibanlaß für Thomas Mann gewesen. Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* sind aber nicht schon deshalb Nachdichtung oder Plagiat. Denn Thomas Mann hat mit seinem Roman etwas anderes bezweckt als die episodische Aneinanderreihung von Schelmenstücken. Zwar hielt sich Thomas Mann bei der Fixierung von Krulls Lebenslauf weitgehend an Manolescus Biographie.[58] Während jener aber der Gesellschaft die Schuld an seinen kriminellen Akten zuschiebt, ist Felix Krull stolz darauf und geradezu auffällig bemüht zu betonen, daß er allein für sich und sein Leben verantwortlich ist. Krull inszeniert sich als Selfmademan, stolz auf seine Täuschungskunst. Diese Änderung ist bereits ein auffälliger und bedeutsamer Eingriff des Autors.

Thomas Mann hat seinen Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* anläßlich einer Lesung 1916 so charakterisiert: „Der deutsche Bildungs- und Entwicklungsroman, parodiert und der Schadenfreude des Fortschritts ausgesetzt als Autobiographie eines Hochstaplers und Hoteldiebes [...]"[59]. Mann versieht seinen Roman mit zwei Genrebezeichnungen: Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* seien eine „Parodie" des „Bildungsromans". Parodie, die Thomas Mann mit großer Geste als die Kunstform des „Instinktwillens zu intellektualistischer Zersetzung"[60] bestimmt, ist eine Form der Adaption einer Vorlage. Die Parodie ist ein literarisches Genre, das auf eine komische Wirkung aus ist. Zur Erreichung dieses Zwecks stilisiert, profaniert, übertreibt oder verfremdet sie typische Aspekte des Vorbilds. In jedem Fall aber ist die Parodie eine Form der Nachdichtung und steht damit in der Tradition der imitatio, der produktiven Lektüre literarischer Texte. Insofern hat die Parodie auch eine Nähe zum Plagiat. Der Unterschied zwischen dem Plagiat und der Parodie besteht darin, daß das Plagiat die Vorlage zu verstecken sucht, während die Parodie nur vom Original aus zu verstehen ist. Goethe schreibt im siebten Buch von *Dichtung und Wahrheit* im Zusammenhang mit Wieland, „daß man vor allen Dingen bei Beurteilung solcher parodistischen Werke den originalen, edlen, schönen Gegenstand vor Augen haben müsse, um zu sehen, ob der Parodist ihm wirklich eine

---

[58] Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 155.
[59] Thomas Mann: *[Der autobiographische Roman].* Werke Bd. XI, S. 703.
[60] Ebd.

schwache und komische Seite abgewonnen, ob er ihm etwas geborgt, oder, unter dem Schein einer solchen Nachahmung, vielleicht gar selbst eine treffliche Erfindung geliefert?“[61] Die Parodie ist auf die Vorlage bezogen, muß aber zugleich auch über sie hinausgehen. Insofern ist Mann mit Recht als Meister in der Kunst des „höheren Abschreibens“[62] bezeichnet worden. Mit der Kennzeichnung der *Bekenntnisse* als Parodie betont Mann, daß nicht die Wirklichkeit, sondern Literatur die Quelle des Romans ist.

Thomas Mann steht als Künstler, zumal als Parodist, vor dem gleichen Dilemma wie der Täuschungskünstler Felix Krull: Felix' Rollenspiel gründet auf Imitation. In jeder Rolle, als geigendes Wunderkind, kranker Schuljunge, untauglicher Soldat oder junger Adeliger, ahmt er Ideale und Lehrbuchexempel nach, um seinem Publikum so zu erscheinen, wie er gerade sein will. Zugleich will er aber auch seine Identität als Täuschungskünstler wahren, der die Rollen und Zustände willentlich spielt. Um seine Leser von dem Hochstaplerleben zu überzeugen, muß der Bekenner erklären, daß er die vorgenommene Rolle so täuschend imitiert hat, als sei sie keine Rolle, und zugleich muß er die Rollenhaftigkeit seines Spiels betonen. Sofern die *Bekenntnisse* als Parodie erkannt werden können sollen, muß der Roman seine literarischen Vorbilder andeuten. Oben sind Beispiele für Imitationen – etwa die Anklänge an Rousseau und Goethe – genannt worden. Seine Tagebücher belegen für die letzte Arbeitsphase am Krull, daß der Autor wiederholt sowohl in Goethes *Dichtung und Wahrheit*, sowie in Grimmelshausens *Simplicissimus* gelesen hat.[63] Thomas Mann hat nun behauptet, daß diese Imitationen intellektuell anspruchsvolle Parodie und nicht kriminelles Plagiat seien, weil er das Genre der teleologischen, vorbildlichen Bildungsgeschichte ins Kriminelle gewendet habe. Diese Wendung zum Antihelden bringt die *Bekenntnisse* in die Nähe eines anderen Genres: den Schelmenroman. Daß die als Parodie des Bildungsromans gemeinte Hochstapler-Biographie auch ein Schelmenroman sein könnte, ist Thomas Mann erst in der letzten Arbeitsphase an dem Romanfragment im Zusammenhang mit der Lektüre eines Aufsatzes von Oscar Seidlin Anfang der fünfziger Jahre klar geworden.[64] Es ist im übrigen jedoch auch die These vertreten worden, daß sich Schelmen- und Bildungsroman überhaupt nicht wesentlich voneinander unterscheiden.[65] Beide Genres stellen in Form einer fingierten Autobiogra-

---

[61] Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Werke IX, S. 271.
[62] Inken Steen: *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, Tübingen 2001, S. 1.
[63] Vgl. Tagebuch v. 9.-14.1.1951. Thomas Mann: *Tagebücher 1951-1952*, S. 6-8 u.ö.
[64] Vgl. Thomas Mann: *[Rückkehr]*. Werke XI, S. 530; [*Einführung in ein Kapitel der ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹]*. Werke XI, S. 704; Brief von Thomas Mann an Oskar Seidlin, 10.10.1951. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, S. 328; Oscar Seidlin: *Pikareske Züge im Werke Thomas Manns*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, NF 5, 1955, S. 22-40.
[65] Vgl. die bereits erwähnte Darstellung von Jürgen Jacobs: *Bildungsroman und Pícaro-Roman*. In: Ders.: *Der Weg des Pícaro*, S. 25 ff.

phie einen Protagonisten im Verhältnis zu seiner Umwelt dar. Während aber etwa Goethe den gelingenden Bildungsweg seines Wilhelm Meister darstellt, ist Grimmelshausens Simplicissimus ein Antiheld. Die Reihenfolge ihres Entstehens außer Acht lassend kann das Genre des Schelmenromans grundsätzlich als Gegengesang, als Parodie des Bildungsromans aufgefaßt werden, weil Schelmenromane den Bildungsoptimismus der Entwicklungsromane verspotten und die positive Identifikationsfigur durch einen gesellschaftlichen Außenseiter ersetzen.

Thomas Mann parodiert aber nicht nur ein literarisches Genre, sondern auch die Figur des Hochstaplers. Der Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* kommt in der Doppelgestalt von Fiktion und Wirklichkeitsbericht daher, als Roman des Autors Thomas Mann und als Bekenntnis von Felix Krull. Weil Felix Krull nicht der Autor ist, sondern nur eine Rolle des Erzählers, kommt etwas anderes heraus, als Felix vordergründig bezweckt: Seine Bekenntnisse sind nicht Imitation und Kopie, sondern Travestie und Parodie. Die Doppelung der Erzählinstanzen – der Ich-Erzähler Felix Krull, der vom impliziten Autor[66] gesteuert wird – ermöglicht die ironische Brechung des Dargestellten. In seiner Hochschulrede *Der Hochstapler und der Blechtrommler* stellt Albrecht Schöne fest: „Auf Kosten des vorgeschobenen Erzählers entwickelt der eigentliche Erzähler so die Komik des Romans. Im mißglückten Sprechen des alten Hochstaplers kommt das ironische, parodistische Sprechen des Erzählers zu Wort."[67] Der implizite Autor hinter dem Hochstapler läßt diesen sich im Ton vergreifen, so daß der sagt, was er eigentlich verschweigen wollte. Während Felix Krull vorgeblich die unterhaltsamen Schelmenstücke seines bisherigen Lebens aneinanderreiht, tut er eigentlich etwas ganz anderes: „Der Sprachgebrauch in diesen Zitaten gibt zu erkennen, daß das Memoirenwerk, mit dem er sich selbst ein Denkmal setzt, nichts geringeres ist als das letzte und äußerste seiner bedenklichen Unternehmen: eine Hochstapelei in zweiter Potenz, in literarischer."[68] Dieses Urteil teilt auch Jürgen Jacobs: Mann würde „über den Kopf des seine Lebensgeschichte ausbreitenden Krull kritische Lichter auf dessen Person und die von ihm geschilderte

---

[66] In dem Aufsatz *Der ‚implizite Autor'. Ein Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie* tragen die Autoren Tom Kindt und Hans-Harald Müller von der Forschergruppe Narratologie bei der Universität Hamburg definitorische und funktionale Defizite des Begriffs „implied author" zusammen. Sie schließen mit der Empfehlung, den Begriff wegen der Schwierigkeiten bei seiner exakten Bestimmung aus dem Begriffsrepertoire der Literaturwissenschaft für immer zu streichen. Das Problem dabei ist nur, daß es – wie die Autoren selber sagen – Sachverhalte gibt, die mit Begriffen wie „Autor" oder „Werkintention" eben nur unzureichend zu beschreiben sind. Bis ein besserer Begriff gefunden ist, der geeignet ist, die Lücke zwischen dem realen Autor und der impliziten Erzählerfigur bei der Interpretation literarischer Kunstwerke zu schließen, bleibe ich mit allen Vorbehalten bei diesem Begriff. Vgl. http://www.rrz.uni-hamburg.de/JC.Meister/texte/Implied_author/index.html [Stand: 12.9.2002].

[67] Albrecht Schöne: *Der Hochstapler und der Blechtrommler*, Wuppertal 1974, S. 10.

[68] Ebd., S. 8.

Welt fallen lassen“[69]. Der autobiographische Bericht Krulls sei ein „neuerlicher Versuch der Hochstapelei“[70]. Diese Interpretationen ignorieren jedoch das Programm des Romans: Die stilistischen Patzer, die Komik von Mißklängen und Widersprüchen sind der Versuch Manns, den sich bekennenden Hochstapler realistisch zu gestalten. Denn der ist ja Hochstapler, weil er nicht erworben hat und verdient, was er besitzt. Ein echter Hochstapler macht Fehler aus Mangel an Bildung, die Thomas Mann Felix Krull auch machen lassen muß, damit Krull authentisch wirkt. Schließlich will Mann die Illusion erzeugen, daß in seinem Roman ein Schwindler sich bekenne.

3. Masken

Thomas Mann läßt Felix Krull in den *Bekenntnissen* erfahren, daß es gesellschaftlich erwünschte Formen von Schein und Täuschung gibt, wie das Theater oder den Zirkus, und sanktionierte Formen, wie die Blitzkarriere Felix Krulls. Im Fall des Hochstaplers wird sie pathologisiert und kriminalisiert, im anderen gefeiert. Dabei ist der Hochstapler zugleich Künstler und Kunstwerk. Mann hat erkannt, daß Täuschung das gemeinsame Ziel von Erzählen und Hochstapelei ist. Nach seiner Poetik ist die Errichtung ästhetischer Illusion das Ziel der Kunst, der realistische Erzähler ein Täuschungskünstler. Darunter hat der Bürger Thomas Mann gelitten. Schon zu Beginn redet er in Briefen von seinem Hochstapler-Roman als „einer sehr sonderbaren, auch anstößigen und – für mich – aufwühlenden Sache“[71]. An dem Projekt hat er trotz dessen Anstößigkeit festgehalten. „Er wollte reizen und gefallen.“[72], hat Theodor Adorno offenbar mit Grund über Thomas Mann gesagt. Wie sich der Bekenner Krull um die Gunst des Publikums bemüht und sein dilettantisches Bekenntnis verteidigt, so glaubte auch Thomas Mann seinen dubiosen Stoff und damit sich selbst rechtfertigen zu müssen. Vorausgesetzt, Mann habe über einen Hochstapler schreiben wollen, weil ihm dessen Bezug zum Künstler aufgefallen ist. In der Figur des Hochstaplers schreibt er dann über seinen eigenen Beruf. In seiner bürgerlichen Tradition steht Mann mit seinem Hochstapler-Stoff vor zwei weiteren Problemen: Er muß sein Projekt auch moralisch und ästhetisch rechtfertigen. Dazu benutzt er Masken. Thomas Mann ermöglicht seine Autobiographie persönlich-psychologisch, indem er die Bekenntnisse eines fingierten anderen schreibt. Moralisch legitimiert Mann seine Betrügergeschichte, indem er sie als Parodie des Bildungsromans dem Gelächter der braven Bürger anheim gibt. Den Rückgriff auf den Schelmenroman rechtfertigt Mann schließ-

---

[69] Jürgen Jacobs: *Thomas Manns* Felix Krull *und der europäische Schelmenroman.* In: Ders.: *Der Weg des Pícaro*, S. 110.
[70] Ebd., S. 111.
[71] Thomas Mann an Alexander von Bernus, 22.5.1910. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann I*, S. 299.
[72] Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*. In: *Noten zur Literatur III*, S. 342.

lich ästhetisch, indem er den ursprünglich materialistischen Schelm als idealistischen Künstler gestaltet. So ist der Roman jedes und keins: Selbstbekenntnis des Autors und fiktive Autobiographie, Bildungsroman und schelmische Parodie.

Ich glaube mich zu erinnern, aber ich erfinde mich.
Ich... nun, der Grundstein ist gelegt, wir posieren.

Louis Aragon: Das Wahr-Lügen[1]

V. Max, you are a liar

A. Geschichten des Ichs

Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch beginnt mit dem Tod. Ein Mann stirbt in seinem Auto, nachdem er eine Abendgesellschaft frühzeitig verlassen hat. Der Roman spielt in der High Society, die Handlung läuft ab im Milieu von Intellektuellen und Künstlern. Es wird von geselligen Abenden mit Niveau erzählt, es gibt so oft Hummer, daß selbst der Luxus eine langweilige Wiederholung ist. Sportwagen spielen eine Rolle, wenn es zu Unfällen wegen Glatteis kommt. Und als Geschenk für die Ehefrau. Die Männer rauchen Pfeife und zweifeln am Leben. Von Armut oder Geldnot scheint niemand betroffen zu sein, allein das Bezahlen ist trotzdem lästig, der eigene Reichtum manchmal peinlich. Von Reisen in alle Welt wird erzählt, Jerusalem, Peru als Land der Hoffnung, Amerika, man arbeitet in europäischen Metropolen. Kleidung wird nicht von der Stange, sondern in Boutiquen nach Maß gekauft. Dieser Jet-Set hält auf akademische Bildung, es versammeln sich Ärzte, Architekten, Schauspieler und Wissenschaftler. Man redet über Filme, die kein Massenpublikum kennen, und über Brecht, Jünger, Joyce und Kafka. Politische Themen werden bei den niveauvollen Abenden angerissen – Kalter Krieg, die Situation der italienischen Gastarbeiter in der Schweiz, Raumfahrt und Versuche mit Atombomben – als wolle man dem unausgesprochenen Vorwurf begegnen, man beschäftige sich nur mit sich. In diesem außergewöhnlich gewöhnlichen Kreis spielt sich das ganz normale Leben ab: „»Ein Mann liebt eine Frau«, sagt er, »diese Frau liebt einen andern Mann«, sagt er, »der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird«, sagt er und kommt zum Schluß, »eine durchaus alltägliche Geschichte, die nach allen Seiten auseinander geht –«“ (G[2], 313) So schlicht stellt sich die Handlung aus der Perspektive eines Untersuchungsrichters dar, der am Ende des Romans wissen will, was eigentlich geschehen ist. Der Roman endet ohne Punkt: „Leben gefällt mir –“ (G, 320)

In diesem Rahmen werden Einsichten in das menschliche Leben formuliert, die durch ihre metaphorische und sprachliche Prägnanz vereinnahmend sind. Ein Beispiel dafür ist das griffige Bild von Lebensgeschichten, die wie Kleider seien, weil sie zwar gewechselt

---

[1] „Je crois me souvenir, je m'invente. [...] Je... enfin, c'est posé, nous posons.“ (*Le mentir-vrai*)
[2] Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* (G) wird nach folgender Ausgabe zitiert: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Herausgegeben von Hans Mayer, Bd. V, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1976, S. 5-320.

werden könnten, aber schließlich immer an denselben Stellen Falten würfen. „Ich ziehe Geschichten an wie Kleider!“ (G, 22), erklärt der Ich-Erzähler sein Erzählprinzip. Der Roman interpretiert sich selbst und konterkariert dadurch die gewohnten Verfahren der Rezeption und Interpretation. Parallel zur Veröffentlichung des Romans hat der Autor Max Frisch zudem *Antworten auf vorgestellte Fragen*[3] zum *Gantenbein*-Roman gegeben und damit die Interpretationen und Kritiken weiter fokussiert. Durch die nahegelegten Interpretationen ist jedoch das Naheliegende zu wenig beachtet worden: So wie der Ich-Erzähler seine Geschichte als eine Erzählung markiert, ist das Erzählen auch in den Geschichten und Erfindungen des Ich-Erzählers ein zentrales Motiv. Der Roman handelt nicht vom Menschenleben allgemein, sondern von der Not eines Dichters beim Erzählen von Geschichten.

1. Selbstbespiegelung

Felix Krull erzählt die Erfindung seines Lebens als Bericht der Vergangenheit, der Ich-Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein* erzählt seine Geschichte als gegenwärtige Erfindung. Auch er schreibt den „Roman eines Romans“[4], er erzählt nicht eine Geschichte, sondern die Entstehung einer Geschichte, die Suche nach einer Geschichte (G, 11). Der Ich-Erzähler ist ein Marionetten-Spieler. Figuren werden erfunden und fallengelassen, Biographien entworfen und wieder verändert, Ereignisse finden statt und werden wieder ausgelöscht. Nach einer Autobiographie sieht der Text nicht aus. Jedoch probiert der Ich-Erzähler nicht nur Geschichten aus, er probiert Geschichten an wie Kleider (G, 22). Der Erzähler, von dem dieser Roman handelt, stellt dabei fest, daß seine Phantasie begrenzt ist. Zwar glaubt er, daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle sei. Er muß jedoch feststellen, daß die Erfindung von Geschichten niemals vollkommen frei ist, daß sich ein Ich nicht jede Rolle vorstellen kann, sondern daß sogar Erfindungen biographischen Regeln folgen. Die Geschichten des Ich-Erzählers basieren immer auf seinen eigenen Erfahrungen, auf seinem „Erlebnismuster“ (G, 49). Dem Begriff der Identität ist hier jede Emphase genommen. Der Erzähler kann nicht alles Mögliche erfinden, denn seine Phantasie ist durch die bereits gemachten Erfahrungen eingeengt. Diese Auffassung hat im Umkehrschluß zur Folge, daß der Ich-Erzähler jede Erzählung für authentisch ansieht, auch wenn seine Perspektive immer eine Rolle und der Stoff erdichtet ist. Denn es ist die Summe dessen, was sich jemand vorstellen kann, die einen Menschen nach Ansicht des Erzählers charakterisiert. Weil er selbst erzählt, was er sich vorstellen kann, ist der Roman der Intention nach eine Autobiographie, auch wenn der bruchstückhafte, assoziative Text

[3] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen.* Werke V, S. 323-334.
[4] Untertitel des Aufsatzes *Die Entstehung des Doktor Faustus* von Thomas Mann. Werke XI, S. 145.

der autobiographischen Tradition entgegenzustehen scheint. Die Erzählweise des Romans *Mein Name sei Gantenbein* ist beispielsweise von jener Felix Krulls sehr verschieden: Der Ich-Erzähler verzichtet auf den traulichen Ton der Wahrheit und auf die teleologische Perspektive einer Bildungs- oder Bekehrungsgeschichte. Er spricht von anderen, um sich selbst auszudrücken. Der Gegensatz von real von fiktiv ist negiert.

Felix Krull zweifelt nie ernsthaft an der Berechtigung seines Bekenntnisses. Wie selbstverständlich glaubt er daran, daß die Erzählung seines Lebens Leser finden müsse und dürfe. Er hält seine Erlebnisse nach dem Argumentationsmuster der Genie-Ästhetik für mitteilenswert, weil das Beispiel seines Lebens zugleich die Gesetze der Welt verrate. Der Ich-Erzähler des *Gantenbein*-Romans hingegen antwortet auf einen möglichen Einwand gegen jedes Selbstbekenntnis, gegen jedes Schreiben eines Einzelnen über sich: „(Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.)“ (G, 68) Diese Auffassung steht in Klammern, sie ist an den Rand gerückt. Sie steht formal ein wenig außerhalb der eigentlichen Erzählung, so wie sie auch inhaltlich über den Roman hinausgreift: „Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten.“ Die Formulierung sagt nicht, daß es die Zeit für Ich-Geschichten jemals gegeben hat oder ob es sie irgendwann geben wird. Nur zum Zeitpunkt des Erzählens, der sich eindeutig mit dem Jahr 1962 angeben läßt (Vgl. G, 59 f.), sei diese Zeit jedenfalls nicht. Den Ich-Geschichten setzt das Buch-Ich solche Bücher entgegen, die sich für die Verbesserung der Wirklichkeit einsetzen, die den Forderungen Sartres, Adornos oder der littérature engagé gemäß für eine bessere Gesellschaft Partei nehmen. Implizit bestätigt der Erzähler des *Gantenbein*-Romans den Anspruch, daß sich Literatur mit gesellschaftlichen Verhältnissen beschäftigen solle. In der Darstellung der Beschädigungen der Einzelnen kämen, so seine These, implizit ebenfalls die gesellschaftlichen Verhältnisse zur Darstellung. Dieser Einstellung liegt die alte Unterstellung zugrunde, daß die Leiden des Einzelnen exemplarisch seien für alle anderen, daß also auch die Welt gezeigt würde, wenn das Ich sich erzähle.

Der Titel des Romans *Mein Name sei Gantenbein*[5] kann mindestens zweierlei bedeuten: Die Verbform „sei“ ist ein Konjunktiv und drückt die Irrealität der Annahme aus. Die Überschrift rückt den Roman ins Hypothetische und klingt wie das Axiom eines mathema-

[5] Es ist auffällig, daß sowohl die englische wie die französische Übersetzung des Romans Titel verwenden, die zu Lasten des Namens Gantenbein und des hypothetischen Charakters das Spiegel-Motiv in den Mittelpunkt rücken: *A Wilderness of Mirrors* (Übers. Michael Bullock, London 1965) bzw. *Le désert de Miroirs* (Übers. André Coeuroy, Paris 1966).

tischen Beweises: X sei U oder: Nehmen wir an, daß. Der Titel kündigt den Roman als eine wünschenswerte oder mögliche Geschichte an. Auf der anderen Seite kann „sei" auch ein Imperativ sein: Jemand erteilt einen Befehl oder stellt eine Forderung. Das Subjekt der Hypothese oder der Forderung ist grammatisch in beiden Fällen die erste Person, ein Ich. Beiläufig sei erwähnt, daß dieses Ich nicht Gantenbein zu sein verlangt, sondern nur den Namen fordert. Es geht ihm jedoch nicht nur um eine Namensänderung. Der Nachdruck des Titels macht nur Sinn, wenn es hier um etwas anderes geht, als um den Austausch einer arbiträren Bezeichnung. Der Name steht für die Person. Der Titel bedeutet: Ich möchte sein wie Gantenbein.

Der Buchtitel kaschiert wenig, daß der Protagonist des Romans *Mein Name sei Gantenbein* nicht die Titelfigur Theo Gantenbein, und auch nicht eine der später auftretenden Figuren Felix Enderlin, Philemon oder Frantisek Svoboda ist. Der Protagonist ist das namenlose Buch-Ich, der Ich-Erzähler selbst. Er ist das Zentrum, ein weißer Fleck, „umrissen durch die Summe der Fiktionen, die der Person möglich sind"[6]. Dieses Ich hinter dem Pronomen „mein" des Titels macht sich auf die Suche nach der Geschichte seines Lebens. „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stellte ich mir vor, ein andrer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung... (Der Barmann ist es nicht.)" (G, 11) „Mein Leben als Mann" – dieses Lebensthema des Autors Max Frisch aus der Erzählung *Montauk* ordnet auch den Roman *Mein Name sei Gantenbein*. Der Protagonist ist ein Mann, daran ist kein Zweifel möglich. Die wiederkehrende Ursituation dieses Mannes ist seine leere Wohnung, in der er sich umsieht wie ein Fremder: „Ich sitze in einer Wohnung: – meiner Wohnung... Lang kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist;" (G, 18) „Von den Personen, die hier dereinst gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine weiblich." (G, 19) Die Trennung ist noch nicht begriffen, er erzählt unbeteiligt, aus einer Außenperspektive. Um die Gegenwart zu verstehen, durchstreift der Mann gedanklich das eigene und das gemeinsame Leben auf der Suche nach Alternativen. Der ganze Roman ist, in der von Eberhard Lämmert vorgeschlagenen Terminologie, eine aufbauende Rückwendung.[7] Wie ist es zu dem Jetzt gekommen? Wo waren die Gabelungen, an denen andere Entscheidungen eine andere Gegenwart gebracht hätten? War er blind vor Liebe – oder vor Eifersucht?

Die Darstellung der eigenen Vergangenheit ist das Thema autobiographischen Erzählens. Felix Krull etwa versenkt sich zur Niederschrift seiner Bekenntnisse in müder Zurück-

[6] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser.* Werke V, S. 325.
[7] Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993, S. 104-108.

gezogenheit in seine Erinnerungen. Er gibt vor, souverän über sein Leben zu verfügen, seine Bedenken in bezug auf das Unternehmen betreffen lediglich Stil und Anstand, nicht jedoch sein Material, als das er seine Erinnerungen ansieht. Als ein Anderer, als ein gereifter Mann blickt Krull auf sich selbst zurück, auf die Erlebnisse seiner Jugend. Im *Gantenbein*-Roman ist diese traditionelle Form der Autobiographie verwandelt: Der Ich-Erzähler sucht seine Lebensgeschichte nicht introspektiv bei sich, durch die zurückgezogene Versenkung in die eigene Erinnerung. Er sucht die eigene Erfahrung in der Geschichte von anderen: Ich erfindet den blinden Seher Gantenbein, den verzagten Intellektuellen Enderlin, den betrogenen Architekten Svoboda und den eifersüchtigen Philemon als Alter egos. Diese Figuren stecken in verschiedenen Beziehungen zu der gleichen Frau: Lila. Aus dieser Konzeption einer Autobiographie durch Projektion erklärt sich der bruchlose Wechsel des Erzählers zwischen „er" und „ich" im Erzählen. Durch beide Perspektiven wird auf die gleiche Figur geschaut. „Ich stelle mir vor: Lila beim Kleiderkauf, Gantenbein muß sie begleiten, es erleichtert ihr die Entschlüsse, und so sitze ich denn nachmittagelang als einziger Mann in dem kleinen, aber teuren, von Kennerinnen aus aller Welt geschätzten Laden, umhängt von Kostümen, von Spiegeln umstellt; wo ich hinschaue: Gantenbein mit dem schwarzen Stöcklein zwischen den Knien, die finstere Brille im Gesicht. Ich sehe: Gantenbein ist eleganter geworden, seit ich mich aushalten lasse; ich schulde es Lila; ein blinder Herr von Welt." (G, 91 f.) Der Wechsel der Namen für die gleiche Figur folgt keinem Schema. Ich ist nicht der Anzeiger für die subjektive Innensicht und Er nicht das Pronomen, das Objektivität signalisiert. Der Wechsel steht vielmehr für die Begrenztheit beider Perspektiven, die sich in den Pronomen ausdrücken. Nicht der eine oder der andere Standpunkt ist in der Lage, die Grenzen der Perspektiven zu überschreiten, sondern nur der Wechsel. Der Erzähler ist zugleich Ich und Er.

Die Mutmaßungen über andere sind ein Versuch der Selbstdarstellung. Der Ich-Erzähler will sich erzählend seiner eigenen Geschichte versichern, um zugleich seiner selbst bewußt zu werden. Er erzählt nicht, sondern er macht „Entwürfe zu einem Ich!..." (G, 120) Ein objektives Bild von sich selbst kann ein Ich nur entwerfen, wenn es sich aus einer fremden Perspektive betrachtet, meint der Erzähler. „»Man kann sich selbst nicht sehen, das ist's, Geschichten gibt es nur von außen«" (G, 49). Deshalb braucht der Erzähler einen Spiegel, in dem er zugleich Subjekt und Objekt ist. Der Ich-Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein* kehrt das Problem der Autobiographie daher um: Er beobachtet und erzählt seine Vorstellungen vom Leben der anderen. Die anderen fungieren als Spiegel

des Ichs.[8] „Der sich Spiegelnde ist zugleich Subjekt und Objekt seiner Betrachtung; im Spiegel erkennt er sich selbst und sieht sich als Fremder. So kann sich der Erzähler in seinen Figuren objektivieren, eine Rolle spielen und diese von außen beobachten und kommentieren; er kann aber auch ganz in die Rolle eingehen und sich mit seinen Figuren identifizieren."[9] Der Erzähler unterstellt, daß sein eigenes Ich, die Geschichte seiner eigenen Erfahrung, in seinen Vorstellungen von den Erfahrungen der anderen zum Vorschein komme. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, das Dilemma einer Geschichte des Ichs, einer subjektiven Objektivität zu überwinden. Das Ich zeigt sich – so das Programm des Romans – am Schnittpunkt dessen, was es sich vorstellen kann. „Ich werde mir neue Kleider kaufen, dabei weiß ich: es hilft nichts, nur im Schaufenster erscheinen sie anders. Schon wenn der Verkäufer sie in die Umkleidekoje bringt und dann taktvoll verschwindet, damit ich probiere, weiß ich wie alles aussehen wird in einem halben Jahr. [...] Ob billig oder teuer, englisch, italienisch oder einheimisch, bleibt einerlei; immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort, ich weiß es." (G, 20 f.) Der Roman interpretiert sich immer wieder selbst: Implizit fordert der Erzähler dazu auf, in der vorangehenden Szene die Kleidermetapher in die der Lebensgeschichte zurückzuverwandeln. Dann ist die Szene ein Bild für den eben erklärten Gedanken: Egal welche Geschichten sich das Ich vorstellt, sie kreisen immer um dieselben Erlebnisse, die das Vorstellungsvermögen des Ichs bestimmen. Betrunken formuliert das Ich diese These später selbst: „»– vielleicht sind's zwei oder drei Erfahrungen, was einer hat, wenn er von sich erzählt, überhaupt wenn er erzählt: Erlebnismuster – aber keine Geschichte«" (G, 49). Niemand kann aus seiner Haut, schon gar nicht dadurch, daß er die Kleider wechselt.

Der Ich-Erzähler erzählt sich und seinen Lesern seine Erfahrungen als eine Geschichte von Möglichkeiten, nicht als Ablauf von Ereignissen mit Ort und Datum. Er erzählt nicht die Geschichte seines Lebens, sondern eher die Geschichte dessen, was er versäumt hat: „Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kennen: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen; [...] So oder so: Einer wird fliegen – Einer wird bleiben – Einerlei: Der nämlich bleibt, stellt sich vor, er wäre geflogen, und der nämlich fliegt, stellt sich vor, er wäre geblieben, und was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person

[8] In seiner kulturgeschichtlichen *Entdeckung des Ich* weist Richard von Dülmen auf die Illustration *Die Malerin Marcia* aus dem frühen 15. Jahrhundert hin, die belegt, wie lang die Geschichte der Reflexion auf die Darstellbarkeit des eigenen Ich in der bildenden Kunst ist: Das Bild zeigt eine Frau, die ein Selbstporträt malt und dafür einen Spiegel als Hilfsmittel benutzt. Die Frau ist dreifach abgebildet: Als Malerin, als Spiegelbild und als Gemälde. (vgl. Anhang: Abb. 5, S. 287) Dieses Bild ist eine Allegorie der Erzählsituation des Romans *Mein Name sei Gantenbein*: Er stellt das Buch-Ich dar, das sich zeigt, indem es sich im Spiegel seiner Vorstellungen beschreibt.

[9] Gisela Ullrich: *Identität und Rolle*, Stuttgart 1977, S. 60.

geht, der Riß zwischen mir und ihm, wie ich's auch immer mache, so oder so:" (G, 129 f.) Ein einzelner Mensch kann oft nur eine Möglichkeit einer Entscheidung erleben, vorstellen kann er sich jedoch immer auch das, was er nicht tut. Die Erfindung von alternativen Lebensgeschichten in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* verfolgt einen doppelten Zweck: Sie dient der Selbstdarstellung des Ichs und ist zugleich der Versuch, aus der Faktizität der eigenen Vergangenheit auszubrechen: „Ein anderes Leben –?" (G, 21) In seiner unveröffentlichten Dissertation faßt Michael Pulham die Position des Ich-Erzählers in der Ambiguität von Selbstvergewisserung und Flucht vor dem eigenen Leben zusammen: „On the one hand Ich sets out programmatically to *discover* himself by investing various figures with invented roles in order to see what is common to all these roles and to reveal the 'Erlebnismuster' which underlies them; on the other hand Ich's very facility in invention and his desire to found a new self mean that he uses his inventions as an attempt at *self-escape* as much as self-discovery."[10] Selbstbewußtsein durch Selbstdarstellung auf der einen Seite und die Überwindung des Erlebnismusters, das sich darin zeigt, Flucht vor sich selbst, sind die gegenläufigen Ziele des Ich-Erzählers. Die Geschichten des Ich-Erzählers kreisen um die Rückseite der Tatsachen, um das ungelebte Leben. „Das ist merkwürdig. Es scheint, daß es vor allem die wirklichen Taten sind, die unserem Gedächtnis am leichtesten entfallen; nur die Welt, da sie ja nichts weiß von meinen Nicht-Taten, erinnert sich mit Vorliebe an meine Taten, die mich eigentlich bloß langweilen." (G, 59) Der Erzähler schreibt gegen die langweilige Eindeutigkeit der Wirklichkeit an. Sein Erzählen will die Vieldeutigkeit des Lebens im Erzählens verwirklichen. „Ich bin blind. Ich weiß es nicht immer, aber manchmal. Dann wieder zweifle ich, ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind. Ich glaub's nicht. Ich kann nicht glauben, daß das, was ich sehe, schon der Lauf der Welt ist." (G, 314) In seinen Geschichten treten die verpaßten Möglichkeiten in die Wirklichkeit der Vorstellung.

Erfahrung gibt es nur in Form von Erinnerung und Erinnerung setzt Konstruktion voraus. Nach einem Abend bei seinem Freund, dem Arzt Burri, hat der Ich-Erzähler mit dessen Auto einen Unfall. In einer Kurve wird er von Glatteis überrascht und der Wagen gerät ins Schleudern. Der Ich-Erzähler überlegt, ob er einen Fehler gemacht hat, weil er abgelenkt war durch Gedanken an seinen Ruf nach Harvard. Eine Gruppe von Schülern und der Auto fahrende Ich-Erzähler bleiben unverletzt. Die anschließende Reflexion des Erzählers macht deutlich, für wie wenig wirklich er die Wirklichkeit hält. „Wie immer,

[10] Michael Pulham: *A Critical Study of Five Novels by Max Frisch* (unpublished doctoral thesis, University of Oxford 1975), S. 233 f. Zit. nach: Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 51.

wenn etwas geschehen ist, staune ich, daß ich es nicht bloß gedacht habe, betroffen, als habe die Wirklichkeit mich erraten oder auch mißverstanden; umringt von Augenzeugen, plötzlich stehe ich auf dem Dorfplatz, und indem ich mich bücke, um mich mit dem Mann von der Garage zu besprechen, der unter den Wagen gekrochen ist, habe ich schon zugegeben, daß ich es bin, niemand anders als ich, der beinahe ein Dutzend bernischer Schulkinder getötet hätte. Ich sehe sie an, Kinder mit roten Winterwangen und mit den Fahnen ihres Atems in der kalten Luft; sie leben. Wäre es geschehen, es käme mir genauso unwahrscheinlich vor; ich wäre derselbe, der ich jetzt bin, und nicht derselbe, jetzt umringt von einem Dutzend bernischer Schulkinder, die gaffen und schwatzen und leben, Augenzeugen eines Unfalls mit Ort und Datum [...]" (G, 22 f.) So wie der Erzähler die Erzählprinzipien „So war das!" des Barmanns und sein eigenes „Ich stelle mir vor" ausschließend gegenüberstellt, so ist er auch skeptisch in bezug darauf, tatsächliches Geschehen „mit Ort und Datum" über Vorstellungen zu stellen. Jedoch löst er die Realität nicht vollständig in Einbildungen auf, es gibt Tatsachen – „Das ist, was stattfindet." (G, 23) –, die sich aber umgehend in die Vergangenheit und damit in die Erinnerung verflüchtigen: „Schon ist es Erinnerung" (G, 23). Wirklichkeit läßt sich deshalb im Erzählen nicht bewahren, sondern nur konstruieren. Wirklich ist, was dem Erzählen unerreichbar bleibt. Das Erzählen bildet Wirklichkeit zwar nicht ab, aber Erfindungen schaffen Wirklichkeit.

Der Roman stellt sich zwischen die Tradition eines Realismus, der auf dem Anspruch der Abbildung von Wirklichkeit durch die Erzählung beharrt, und die Lügendichtung, die sich als Erfindung zu erkennen gibt: „Ich stelle mir vor". Diese Formel, Erzählprinzip des *Gantenbein*-Romans und Konvention der Dichtung, ist ein Tausendsassa: Sie ermöglicht Ich und Er, Präsens und Imperfekt, Möglichkeit und Wirklichkeit. Sie befreit den Erzähler von der Last der Tradition, die, nach der Poetik des Aristoteles, neben der Einheit von Ort, Zeit und Handlung einen geradlinigen Handlungsverlauf von der Exposition über die Peripetie bis zur Katastrophe verlangt.

2. Vorstellung

Im Mittelpunkt des Romans *Mein Name sei Gantenbein* steht ein namenloser Erzähler. Das „Buch-Ich" – wie Max Frisch selbst den Ich-Erzähler des Romans genannt hat[11] – ist eine Figur, die sich ihrerseits Figuren, Perspektiven und Ereignisse ausdenkt. „Frisch fiktionalisiert im *Gantenbein* das Handwerk des Erzählers."[12], meint Walter Schmitz in

[11] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 333.
[12] Walter Schmitz: *Nachwort.* In: Ders.: *Über Max Frisch II*, S. 555.

seinem kurzen Forschungsbericht. Der Erzähler des Romans sagt nicht ausdrücklich, daß er von Beruf Schriftsteller ist, aber er zeigt sich seinen Lesern ausschließlich als Erzähler von Geschichten. „In *Mein Name sei Gantenbein* the first-person narrator is an elusive figure who has no form outside the network of fictions which the author has him erect and which makes up the text of the novel."[13] Der Ich-Erzähler besteht nur in seinem Erzählen. Er gibt seinen Beruf nicht an, obwohl er durchaus erwähnt, „beruflich" in Metropolen zu tun haben. Der Protagonist erzählt, daß er bei seinen Reisen und anderen Gelegenheiten fremden Menschen nachgeht. Der Ich-Erzähler arbeitet so, wie mancher Autor vorgehen mag. Er ist stets auf der Suche nach Personen, die „in Frage kommen" als Figuren seiner Geschichten. „Es ist ein Tick von mir!" (G, 9) Das Kriterium für seine Auswahl verrät der Erzähler zunächst nicht: „Die Gestalt kam in Frage. Eigentlich hatte ich vor, ein Museum zu besuchen, zuerst zu frühstücken, dann ein Museum zu besuchen, da mein beruflicher Kram erledigt war und da ich in dieser Stadt niemand kannte, und es war ein Zufall, daß er mir aufgefallen war, ich weiß nicht wieso, eine Bewegung des Kopfes, als jucke es ihn: er steckte sich eine Zigarette an. Ich sah es in dem Augenblick, als ich mir selbst eine Zigarette anstecken wollte; ich unterließ es." (G, 8) Zufälle seien diese Begegnungen, sagt der Erzähler, seine Auswahl der Verfolgten ist jedoch keineswegs zufällig. Der Erzähler interessiert sich offenbar für Leute, an denen er Ähnlichkeiten mit sich selbst entdeckt: Ein Verfolgter zündet sich eine Zigarette an, als der Erzähler gerade rauchen will. Daß dieser Mann am Vormittag einen Abendanzug trägt, erinnert den Erzähler an ein eigenes Liebesabenteuer. Beide Männer sind hutlos. Ein anderer Verfolgter scheint in Manhattan ebenso verloren zu sein, wie der Erzähler selbst. Aus diesen Beobachtungen stellt der Erzähler Figuren zusammen. Er kopiert nicht alle Eigenschaften einer Person, sondern er wählt aus: von einem die Gestalt, vom nächsten das Gesicht, von einem dritten das Alter. Die Beobachtungen sind Anlässe für Erfindungen des Ichs: „Ich überlegte: wovon er lebt, was er arbeitet, wie er wohnt, was er in seinem Leben schon erfahren hat, was nicht, und wie er denkt, während er so geht unter Millionen von andern Leuten, und wofür er sich hält." (G, 10) Von der einen Situation ausgehend, in der der Erzähler zufällig auf jemanden gestoßen ist, stellt er Überlegungen zur Geschichte von dessen Leben an. Es interessiert ihn dabei nicht, ob seine Ideen dem tatsächlich gelebten Leben entsprechen. Der Erzähler ist ein Erfinder von Geschichten.

Ein anderer Beleg dafür, daß der Ich-Erzähler ein Schriftsteller ist, ist die episodenhafte, fragmentarische Form seiner Erzählung. Gegen Ende des Romans stellt der Erzähler fest: „Alles ist wie nicht geschehen..." (G, 319) Und tatsächlich ist nichts geschehen, denn der

[13] Paul Botheroyd: *Ich und Er*, Paris 1976, S. 96.

Ich-Erzähler erzählt nicht Geschehnisse, sondern Vorstellungen. „Ich stelle mir vor:“ ist jene wiederholte Formel, die den pragmatischen Status seines Erzählens kennzeichnet. Der Begriff des Vorstellens hat im Verlauf seiner langen Geschichte erhebliche Bedeutungsveränderungen erlebt, die das *Deutsche Wörterbuch* im Umfang von achtzehn Spalten dokumentiert. Im Verlauf der Sprachgeschichte ist die räumliche Bedeutung des Wortes „vorstellen“ in den Hintergrund getreten. „Vorstellen“ bedeutet in der neuhochdeutschen Sprache, „dasz etwas vor die innere anschauung, überlegung, denktätigkeit gebracht wird, entweder von auszen her durch andere, mündlich oder schriftlich, oder durch das subjekt selbst.“[14] Man kann sich selbst oder jemandem etwas vorstellen. Hoffmeisters *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* versteht unter einer Vorstellung jeden Bewußtseinsinhalt „ohne Rücksicht darauf, ob diesem ein wirkliches Objekt entspricht oder nicht“[15]. Indem der Ich-Erzähler wiederholt mit der Formel: „Ich stelle mir vor“ beginnt, betont er, daß seine Erzählung keineswegs den Anspruch erhebt, irgendeine Wirklichkeit abzubilden. Er kennzeichnet die erzählten Begebenheiten vielmehr als fiktiv. Außer der Formel „Ich stelle mir vor“ benennt Chloe Paver weitere Mittel, mit denen der Ich-Erzähler seine Geschichten fiktionalisiert: „On a number of occasions the *Buch-Ich* presents us with a set of alternatives from which he has yet to make a final choice (whereas such choices are normally made by an author or narrator before a narrative is set down in writing). […] This is what Borges calls a ‘forking path’, a point at which the narrative could go in more than one direction, but whereas most narrators choose which path to take ‘silently’ (suppressing the discarded alternative) the *Buch-Ich* realizes both alternatives simultaneously: […] By such means the narrator draws our attention to the fact that the narrative world is not a pre-existing ‘real’ world, but comes into existence only as he invents it, so that each detail is only one of many possible variants.“[16] In dem Roman wird nicht Wirklichkeit, sondern Möglichkeit erzählt.

Indem der Ich-Erzähler des *Gantenbein*-Romans seine Erzählung nicht als die Darstellung von Wirklichkeit, sondern als Inhalt seines Bewußtseins bezeichnet und inszeniert, entzieht er sich dem Vorwurf der Täuschung. Denn selbst wenn er eine Lüge formulierte, wäre diese wahr insofern sie eine Vorstellung des Erzählers ist. Der Ich-Erzähler knüpft damit an jene Tradition der Lügendichtung an, die mit Lukian und seiner *Wahren Geschichte* namhaft gemacht wurde. Lukian erzählt explizit Lügen, freie Erfindungen von Dingen und Ereignissen, die ihm nicht begegnet sind, um sich mit diesem Trick von dem Vorwurf freizusprechen, daß er als Dichter lüge. Die Reise, von der Lukian berichtet, ist

---

[14] Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XXVI, Sp. 1683 f.
[15] Johannes Hoffmeister: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe,* S. 655.
[16] Chloe Paver: *Narrative an d Fantasy*, S. 53 f.

voller Widersprüche und Unmöglichkeiten und dennoch ist sie zugleich im „traulichen Ton der Wahrheit“ erzählt. Mit einem ähnlichen Mittel wie Lukian stellt auch der Ich-Erzähler des *Gantenbein*-Romans seine Erzählung außerhalb von Wahrheit und Wirklichkeit. Sein Erzählprinzip ist nicht die Beteuerung „So war das!“, sondern die wiederkehrende Formel „Ich stelle mir vor:“ kennzeichnet die Stellung seiner Erzählung zur Wirklichkeit. Diese Vorstellungen müssen keiner Wirklichkeit entsprechen – aber sie können.

Felix Krull erfindet schreibend sein Leben, er gibt aber diese Erzählung aus der Retrospektive für einen authentischen Wirklichkeitsbericht aus. Seine Erzählweise verbürgt die erzählten Ereignisse, wie zugleich umgekehrt der Inhalt die Form beglaubigt. Das Bekenntnis Felix Krulls ist in formaler wie inhaltlicher Hinsicht wahrscheinlich: Der Text ist darauf aus, Glauben zu erwecken. Das Bedürfnis des Bekenners, als glaubwürdiger Chronist zu erscheinen, steht im komischen Widerspruch zu seinen schelmischen Heldentaten. Der Bekenner Krull ist ein unzuverlässiger Erzähler, aber zugleich der einzige Zeuge der erzählten Welt. Der Ich-Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein* hingegen erzählt vordergründig nicht sein eigenes Leben, sondern die fiktiven Biographien anderer. Er überlegt in seinen Erzählungen, was anderen geschehen sein könnte. Im aristotelischen Antagonismus von Dichtung und Geschichtsschreibung schlägt er sich auf die Seite der Dichter. Zugleich verstößt der Erzähler gegen die poetologischen Gebote des Aristoteles, indem er den Anspruch der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit suspendiert. Sein Ziel ist nicht eine kontinuierliche, bruchlose Geschichte, die schon allein wegen der Wahrscheinlichkeit ihrer Form Glaubwürdigkeit suggeriert.

Während die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* einer literarischen Tradition folgend in Abschnitte unterteilt sind, die mit „Teil“, „Buch“ und „Kapitel“ bezeichnet werden und kontinuierlich an Umfang zunehmen, kennzeichnet der Ich-Erzähler des *Gantenbein*-Romans seine Erzähleinheiten nur mit Leerzeilen. Die Abschnitte haben sehr unterschiedliche Längen, von einem eliptischen Satzteil bis zu einigen Seiten Umfang. Der Roman ähnelt einem Notizbuch oder Journal, in dem Notizen, Gedanken, Träume, Erlebnisse und gehörte Geschichten gesammelt sind. Jiří Stromšik vergleicht die Struktur des Romans mit der eines Musikstücks: „die Kohärenz des Ganzen liegt in Zusammenklang oder Kontrast, in Harmonie oder Kontrapunkt gewisser Themen, Motive, Situationen oder Stile“[17]. Es ist mehrfach festgestellt worden, daß sich die Fabel des Romans kaum nacherzählen läßt.[18]

---

[17] Jiří Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch.* In: Walter Schmitz (Hrsg.): *Über Max Frisch II*, Frankfurt a. M. 1976, S. 152.

[18] Vgl. Hermann Kähler: *Max Frischs »Gantenbein«-Roman.* In: Thomas Beckermann (Hrsg.): *Über Max Frisch I*, Frankfurt a. M. 1971, S. 198; Marcel Reich-Ranicki: *Plädoyer für Max Frisch*, ebd., S. 327; Wolfgang Joho: *Spiel mit Möglichkeiten*. In: Neue Deutsche Literatur, 13. Jg. (1964), H. 1, S. 134; Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 49.

Zugleich erweckt der Text jedoch immer wieder den Eindruck, als würde sich das Durcheinander der Episoden in einen eindeutigen und durchgängigen Handlungsverlauf ordnen lassen, wie Richard Egger in seiner rezeptionsästhetischen Arbeit festgestellt hat. „Mit einem Wort, der Text gibt dem Leser im Verlauf der Romanlektüre immer wieder Anhaltspunkte zum Aufbau eines zusammenhängenden Handlungsgefüges und zerstört andererseits ebendiese Fabelkonsistenz immer wieder. Fortwährend bietet der implizite Autor dem Leser Beziehungsmöglichkeiten auf der Handlungsebene an, und fortwährend relativiert, erschüttert, zerstört er die hergestellten Zusammenhänge wieder."[19] Zusammenhang und Struktur des Romans ergeben sich nicht durch das Nacheinander von Ereignissen, dem die erzählerische Darstellung folgte, sondern durch die Wiederholung und Variation einer Reihe von Formeln, Themen und Motiven: Täuschung und Selbsttäuschung, Rolle und Identität, Kleidung und Verkleidung, Ehe und Eifersucht, Blindheit und Sehergabe, Lust auf Leben und Angst vor Wiederholung, schließlich der Tod, der hier nicht das Ende ist, sondern der Anfang. Die Struktur des Romans findet Ruhe in der Figur, die alle anderen Figuren beunruhigt: Lila, die Ehefrau und Geliebte.

3. Kleidergeschichten

In der ersten Szene des Romans inszeniert sich der Erzähler als scheinbar zurückhaltender Protokollant fremder Beobachtungen, die man ihm erzählt hat. Wie in einem Polizeiprotokoll gibt er die Aussagen von Zeugen über den Verlauf eines Abends wieder, an dessen Ende ein Mann tot in seinem Auto sitzt. „Die dabei gewesen sind, die letzten, die ihn noch gesprochen haben, Bekannte durch Zufall, sagen, daß er an dem Abend nicht anders war als sonst, munter, nicht übermütig." (G, 7) Das Sprechen bzw. Sagen ragt aus dem ersten Satz heraus und signalisiert damit die Mittelbarkeit des Ausgesagten. Der Erzähler erzählt Gehörtes abwägend und nach dem treffenden Ausdruck suchend, als wolle er nicht seine eigene Sicht, sondern die seiner Informanten möglichst unverfälscht darstellen. Der Eröffnungssatz des Romans *Mein Name sei Gantenbein* scheint dem Gestus des Hypothetischen entgegenzustehen, der als Kennzeichen dieses Erzählers angegeben wurde. Das Erzählen scheint eher der Formel „Ich protokolliere" aus Frischs früherem Roman *Stiller* zu gehorchen, als dem „Ich stelle mir vor". Die Beschreibung gerät aus diesem Grund beinahe so leblos wie der Mann im Wagen. Der Erzähler tritt als Person zunächst nicht hervor, er versteckt sich hinter unpersönlichen Formulierungen: „Jemand will sich gewundert haben" (G, 7). Es werden keine Gewißheiten über den fraglichen Abend erzählt, sondern Vermutungen und Zeugenberichte in direkter Rede ohne

[19] Richard Egger: *Der Leser im Dilemma*, Bern u.a. 1986, S. 164.

Anführungszeichen: „Als er später aus der Toilette zurückkam, sagen sie, war er bleich, aber eigentlich bemerkte man es erst, als er, ohne sich nochmals zu setzen, um Entschuldigung bat, er möchte nachhaus, fühle sich plötzlich nicht besonders.“ (G, 7) Der Erzähler distanziert sich immer wieder durch die eingeschobene Wendung „sagen sie“. Er berichtet Erzählung und nicht Wirklichkeit. Die Sätze sind lang, aus kurzen Teilen zusammengesetzt, und enthalten kaum Adjektive. Das Pathos, das die Sprache Felix Krulls kennzeichnete, fehlt völlig. Während Felix Krull mit der Feder schreibt, scheint dieser Erzähler mit dem Meißel zu arbeiten.

In den scheinbar nüchternen Bericht hat aber offenbar jemand eingegriffen, der den Toten, seine Gefühle und Motive sehr gut kennt: „dann wieder beteiligte er sich, um vorhanden zu sein“ (G, 7). Daß der Tote sich an den Gesprächen beteiligt hat, kann eine Beobachtung von außen sein. Daß der Sprecher aber den Zweck kennt, der dem Tun des Toten zugrunde liegt und der durch die Konjunktion „um“ ausgedrückt ist, verrät eine Wertung des Berichterstatters. Oder er ist selbst der Tote. Er ist jedenfalls nicht bloß Protokollant, er ist Interpret. Gegen Ende des ersten Absatzes tritt der Erzähler dann explizit hervor: Er könne sich nicht vorstellen, daß der beschriebene Tod leicht war. Darauf folgt zum ersten Mal das Erzählprinzip des Romans: „Ich stelle mir vor:“ (G, 8). Das erzählende Ich überlegt, wer der Tote gewesen sein könnte. Der Erzähler entscheidet nicht über das Faktum des Todes, aber darüber, wer tot im Auto gefunden wurde. Er wägt ab zwischen Enderlin und Gantenbein, entscheidet sich „eher“ für Enderlin. Gantenbein lebt.

Der Ich-Erzähler erwähnt, daß er den toten Enderlin gekannt habe, und erklärt damit implizit den erwähnten Bruch in seinem vorangegangenen distanzierten Bericht vom Abend vor dem Tod. Davon, was es heißt, jemanden zu kennen, hat der Ich-Erzähler eine eigene Vorstellung: „Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider.“ (G, 8) Diese kurze Passage drückt verschiedene Prinzipien des Erzählers aus: Geschichten sind wie Kleider. Wenn man jemanden kennt, zieht man ihm solche Kleider aus Geschichten an. Die Lebenden brauchen Geschichten, die Toten nicht. Wie braucht man Kleider? Das Bedürfnis der Bekleidung haben die Menschen nach den Worten des biblischen Mythos' erst seit dem Sündenfall. „Und das Weib schaute an, daß von dem Baum gut zu essen wäre, und lieblich anzusehen, daß es ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; und nahm von der Frucht und aß, und gab ihrem Mann auch davon; und er aß. Da wurden ihrer beider Augen aufgetan, und wurden gewahr, daß sie nacket waren; und flochten

Feigenblätter zusammen, und machten sich Schürze."[20] Die Not der Bekleidung steht für den Verlust des Paradieses. Kleidung ist Teil der Konsequenzen aus der Erbsünde, göttliche Strafe für die Erkenntnis von gut und böse. Kleider bedecken die Blöße, sie verstecken die peinliche Nacktheit. Man verfertigt sie selbst, kauft sie nach Maß oder von der Stange. Man kann Kleider wechseln. Sie können gut oder schlecht sitzen. Für jede Gelegenheit gibt es die passende Kleidung: entsprechend der Tageszeit, der Wetterlage, dem Anlaß. Kleider machen Leute – in der Novelle von Gottfried Keller –, der Mann macht aber auch das Kleid – in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull.* In Kleidern drückt sich die Person aus, Kleider repräsentieren gesellschaftlichen Status. In Gestalt von Uniformen ersetzt die Kleidung mitunter die Person: „als wäre seine Seele ganz und gar in jener rollenden Mütze"[21], denkt Frischs Romanfigur Anatol Stiller über einen Zöllner, dem er das Zeichen seines Amtes vom Kopf geschlagen hat. Kleider nutzen sich ab, bekommen Löcher, gehen kaputt. So, sagt der Ich-Erzähler, seien auch die Geschichten.

Im zweiten Abschnitt des Romans wechseln die Szene, die Perspektive, die Sprache, das Tempus sowie der Gestus des Erzählens: „Ich sitze in einer Bar, Nachmittag, daher allein mit dem Barmann, der mir sein Leben erzählt." (G, 8) Wieder berichtet der Ich-Erzähler etwas Gehörtes. Diesmal wählt er jedoch nicht den Stil zusammenfassender, distanzierter Mutmaßung, sondern er stellt seine eigene Person durch die häufige Verwendung des Personalpronomens „Ich" in den Mittelpunkt. Hier sind erlebendes und erzählendes Ich identisch. Die Erzählweise des Barmanns bildet einen Gegenpol zu dem abwägenden Gestus des Ich-Erzählers. Der Barmann versichert wie Felix Krull, daß er alles so erlebt habe, wie er es erzählt: „So war das! sagt er, während er die Gläser spült. Eine wahre Geschichte also. Ich glaub's! sage ich." (G, 8) Die Wahrheit über sein Leben, die der Barmann erzählen will, beweist sich nicht durch sich selbst: Er ist auf den Glauben seines Zuhörers angewiesen. Und dieser Zuhörer, der Ich-Erzähler, ist grundsätzlich skeptisch in bezug auf die Wahrheit von Geschichten. Sein „Ich glaub's!" hat einen spöttischen Unterton. Der Ich-Erzähler weiß um die Doppeldeutigkeit, die das Wort „Geschichte" in seiner Bedeutungsvielfalt bewahrt: Das vergangene Ereignis und das Erzählen von diesem Ereignis werden mit demselben Wort bezeichnet. Das *Deutsche Wörterbuch* vermerkt zu „Geschichte": „das was geschieht oder geschehen ist, ereignis, begebenheit, vorfall, vorkommnis [...] mündliche oder schriftliche erzählung von etwas wirklich geschehenem, dann auch von etwas ersonnenem, das aber im grunde als wirklich geschehen gedacht ist"[22]. Geschichte bedeutet einerseits Vergangenheit, andererseits Erzählung. Das Wort

[20] 1. Mose 3, 6 f.
[21] Max Frisch: *Stiller.* Werke III, S. 363.
[22] Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. V, Sp. 3862.

Geschichte ist unentschieden in der Frage, ob das in der Geschichte Erzählte wirklich oder erfunden ist.

Das Ich inszeniert sich als Erzähler in Abgrenzung zu dem Barmann. Beide erzählen Geschichten. Während aber der Barmann seine zurückliegenden Erlebnisse als authentische Erfahrung berichtet, erzählt der Ich-Erzähler Vorstellungen als Vorstellungen, nicht wirkliche Geschichten, sondern mögliche. Der Erzähler weiß offenbar, daß gerade die Beteuerung der Wahrheit ein ironisches Mittel der Lügendichtung ist. Seine Erzählungen sind nicht durch die Märchenformel „Es war einmal" als wirkliches Geschehen abgesichert. Das Buch-Ich glaubt nicht an die Authentizität, die das Imperfekt vorgaukelt. Der Ich-Erzähler hält das Präteritum für eine Täuschung, weil es mit dem Anschein der Wirklichkeit versieht, was nur erfunden ist. Während der Barmann seine Erfahrungen zu erzählen glaubt, hält der Ich-Erzähler dieses Erzählen nicht für die Darstellung der Erlebnisse, sondern für die Suche nach einer Geschichte, die das an sich unsagbare Erlebnis kommunizierbar macht. Im Verlauf des Romans steht das Ich immer wieder an dieser Theke und betrinkt sich. Der Barmann erzählt dem Ich währenddessen von seiner russischen Gefangenschaft und wiederholt stets seine Formel: „Ja, sagt er noch einmal, so war das! Ich trinke und beneide ihn – nicht um seine russische Gefangenschaft, aber um sein zweifelloses Verhältnis zu seiner Geschichte..." (G, 48) Der Ich-Erzähler überlegt, ob dieser Barmann nicht jener deutsche Spion ist, dem er während des Krieges bei einer Wanderung auf den Piz Kesch begegnet ist. Der Ich-Erzähler erzählt, daß er damals erwogen hatte, den Fremden in den Tod zu stürzen. „Als ich erwachte, vermutlich weil ich fror, erschrak ich über den Gedanken: Ich habe diesen Mann über den Felsen gestoßen. Ich wußte: Ich habe es nicht getan. Aber warum eigentlich nicht? Ich hatte es auch nicht geträumt; ich erwachte bloß mit dem wachen Gedanken: Ein Stoß mit der Hand, als er sich nach seinem Rucksack bückte, hätte genügt." (G, 56) Als Dichter interessiert den Ich-Erzähler das Mögliche mehr als das Wirkliche, nicht was geschehen ist, sondern was hätte geschehen können.

Das Buch-Ich hat als Schriftsteller ein ganz anderes Verhältnis zu Erzählungen als der Barmann. Das Buch-Ich erzählt nicht wirkliche, sondern mögliche Geschichten. Deshalb kommt der Barmann auch nicht in Frage für Projektionen des Ichs. Er hat in diesem offenbar entscheidenden Punkt keine Ähnlichkeit mit dem Erzähler und eignet sich deshalb nicht als Figur für die Vorstellungen des Ich-Erzählers, der an der Erzählbarkeit des eigenen Lebens grundsätzlich zweifelt. „»Jede Geschichte ist eine Erfindung [...] jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle –«" (G, 48) Der Erzähler entfaltet dem Barmann eine Lebensauffassung, nach der Menschen nicht real leben, sondern lediglich als Figur in

einer Geschichte existieren, die sie sich selbst zurecht gelegt haben. Die Menschen verwechselten das Leben mit der Geschichte, die sie sich und anderen von ihrem Leben erzählen. So ein Selbstbild in Form einer Erzählung, an die man selbst glaubt und für deren Protagonisten man sich hält, sei zwar eine Erfindung, aber lebenswichtig: „man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt" (G, 11). Jedoch könnten solche Ich-Geschichten ihre Funktion verlieren, Leben zu ermöglichen, wenn sie endgültig nicht mehr zu dem Ich passen, aber auch wenn sie nie in Frage gestellt werden: „sein Ich hatte sich verbraucht, das kann's geben, und ein anderes fiel ihm nicht ein. Es war entsetzlich." (G, 51) Man wird irre wie der Milchmann Otto, von dem das Buch-Ich erzählt.

Der Nachteil dieser Geschichten, die das Leben ermöglichen, sei, daß sie das Denken und Verhalten von Menschen auf bestimmte Vorstellungen begrenzen. So etwa die Überzeugung, man sei ein Pechvogel. Schlimmer als Pech zu haben sei die Feststellung, daß das Selbstbild gar nicht stimmt. Von einem solchen Pechvogel erzählt das Ich dem Barmann – im Imperfekt. Ein selbsternannter Unglücksrabe hat in der Lotterie gewonnen. „»Als ich ihn auf der Straße traf, war er bleich, fassungslos, er zweifelte nicht an seiner Erfindung, ein Pechvogel zu sein, sondern an der Lotterie, ja, an der Welt überhaupt. Es war nicht zum Lachen, man mußte ihn geradezu trösten. Vergeblich. Er konnte es nicht fassen, daß er kein Pechvogel sei, wollte es nicht fassen und war so verwirrt, daß er, als er von der Bank kam, tatsächlich seine Brieftasche verlor. Und ich glaube, es war ihm lieber so" (G, 51 f.) Die Geschichten, die sich jeder Mensch selbst erfindet, bilden sein Schicksal, das durch den Glauben an die Wahrheit dieser Erzählung zur Wirklichkeit wird.

In der antiken Tragödie ist das Schicksal jener Lebensfaden, der den Lebensweg bis zu einem vorgesehenen Ende markiert. Auch in dieser Tradition kann dem Schicksal niemand entgehen. Das Schicksal wird sogar gerade dadurch herbeigeführt, daß es abgewendet werden soll. In der griechischen Tragödie von *Ödipus* etwa wird dem Königspaar von Theben, Iokaste und Laios, vom delphischen Orakel geweissagt, daß ihr Sohn den Vater ermorden und dann die Mutter heiraten würde. Sie setzen ihr Kind als Säugling aus, um der Gefahr zu entgehen. Ein mitleidiger Diener bringt das Kind aber zum Hof des Königs Polybos, der es an Kindes statt annimmt. Das Kind, dem der Name Ödipus gegeben wird, wächst ohne Kenntnis seiner wahren Eltern auf. So kann es geschehen, daß Ödipus bei einem feindseligen Zusammentreffen unwissentlich seinen Vater erschlägt, wenig später dessen Thron besteigt, seine eigene Mutter heiratet und mit ihr Kinder zeugt. Damit erfüllt sich das Orakel. Als Ödipus seine Schuld erkennt, sticht er sich die Augen aus und verbannt sich selbst aus Theben. Während das Schicksal in der Vorstel-

lung der Griechen jedoch von den Schicksalsgöttinnen überwacht wird, kann sich in der Überlegung des Erzählers des *Gantenbein*-Romans jedes Ich sein eigenes Schicksal basteln. Das schmeckt nach Freiheit. Hat man sich aber einmal für eine Geschichte seines Lebens entschieden, wird die selbstgewählte Rolle zum Fluch.

4. Zeit und Person

Es ist schwierig, die Form des Romans *Mein Name sei Gantenbein* zu beschreiben, weil er sich verschiedener Formen bedient, sie zitiert und wieder negiert: Der Erzähler tritt als Ich auf und als allwissender Erzähler, er benutzt das Präsens und das Präteritum, er erzählt im Rahmen der Fiktion Fakten und Fiktionen. Die Schilderung des ersten Treffens des „fremden Herrn" Enderlin mit Lila, bei dem nur zwei Figuren anwesend sind, verdeutlicht den bruchlosen Wechsel zwischen den Formen. „»Sie müssen gehen«, sagte sie. »Leider«, gestand ich. »Ich auch«, sagte sie. Wieder klopfte ich mit der Münze. Wieso der fremde Herr, der mich noch mehr *langweilte* als sie, da ich seine Reden ja nicht zum ersten Mal *höre*, unversehens vom Charme homosexueller Männer spricht, weiß *ich* nicht; [...] sie gibt *ihm* recht, o ja, betreffend den Charme solcher Männer, die sich gern verkleiden (*ich* erinnere mich jetzt: wir sprachen von einem bestimmten Schauspieler, dann von Schauspielern allgemein) und die Sinn haben auch für die Kostüme der Frau, Sinn für Parfums. [...] Ich *möchte* keine Liebesgeschichte. Ich möchte arbeiten. Sie *hatte* ihre Handtasche, schwarz, was zum gelben Kostüm vortrefflich paßte, schwarz wie ihr Haar, bereits unter dem Arm, als ich das Wechselgeld einsteckte [...]" (G, 65 f.; Herv. d. Verf.)

Der Roman tritt nicht mit dem Anspruch auf, eine Beschreibung der Welt zu sein. Das Erzählte ist nicht auf die Wirklichkeit, sondern auf die Vorstellung des Erzählers bezogen. Daraus erklärt sich, daß der Ich-Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein* sogar innerhalb eines Absatzes zwischen Präsens und Perfekt wechselt. Das Erzählen ist ein Akt des Vergegenwärtigens. Erinnerung wird in der Erzählung aktualisiert. Die Chronologie ist ausgeschaltet, Vergangenes wird im Erzählen gegenwärtig. Die wiederkehrende inquit-Formel „Ich stelle mir vor" apostrophiert diesen Gedanken: Alles, was in dem Roman erzählt wird, ist auf die Gegenwart des Ich-Erzählers bezogen. Das grammatische Präsens kann hier tatsächlich eine gegenwärtige Situation bezeichnen: Schreibend macht sich das Ich Vorstellungen. Das ist die Situation eines Tagebuchschreibers, der nicht notiert, was war, sondern was er im Moment des Schreibens denkt über das, was gewesen ist.

Der Roman ist mobil in der Fabel, aber statisch in der Zeit.[23] Alle Inhalte sind im Augenblick des Erzählens aktuell. Daran ändert auch die zeitweilige Verwendung des Imperfekt nichts. Die grammatischen Zeitformen haben andere als nur temporale Funktionen. Das Imperfekt drückt nicht nur aus, daß eine erzählte Begebenheit vom Zeitpunkt der Äußerung aus in der Vergangenheit liegt, das Imperfekt ist auch das gebräuchliche Tempus fiktionalen Erzählens. In der literarischen Rede hat das Präteritum keine dezidiert temporale Funktion. Die Vergangenheitsform des Erzählens meint die Gegenwart der erzählten Situation.[24] Das Präsens wiederum drückt nicht nur die Gegenwärtigkeit des Erzählten aus, mit dem Präsens werden auch allgemeingültige, zeitlich unbestimmte und wiederkehrende Ereignisse bezeichnet. In historischen Darstellungen kann das Präsens zudem als „historisches Präsens“[25] fungieren, um Vergangenheit gegenwärtig, und damit lebendig darzustellen.

In dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* sind die Tempora weniger ein Mittel, um zeitliche Ordnung herzustellen. Wie gesagt ist der Roman davon gekennzeichnet, daß jede Erzählung gleich gegenwärtig ist. Der Wechsel von Präsens und Präteritum, der keinem Schema folgt, hat vielmehr die Funktion, innerhalb der Erfindung Grade von Wirklichkeit in dem Roman zu bestimmen. Grundsätzlich ist die ganze Geschichte ins Hypothetische, in die Vorstellung verlegt. Den einzelnen Episoden werden aber dennoch unterschiedliche Realitätsgrade zugesprochen: Das Präteritum signalisiert mehr Fiktivität, das Präsens mehr Authentizität. In gleicher Weise fungieren die verschiedenen Formeln: Ich stelle mir vor; Ich sehe; Ich erinnere mich; Ich gebe vor. Dieses Ich ist außerdem eine Identifikationsfigur für den Leser. Mit Ich bezeichnet sich jeder Einzelne, so daß Ich zugleich besonders und allgemein ist. Mit seiner Formel „Ich stelle mir vor:“ zitiert der Erzähler seine Geschichten nicht in erster Linie vor die eigene Anschauung, sondern er stellt sie vor allem vor den Leser. In seiner Form der Gegenwärtigkeit ist der Roman *Mein Name sei Gantenbein* mit dem Theater verwandt.

5. Theatrum mundi

Die Metapher des Theatrum mundi faßt Weltlauf und Menschenleben in das Bild eines Schauspiels, in dem jeder Mensch bis zu seinem Tod eine festgelegte Rolle spielen muß.[26] Eine Blüte erlebte diese Vorstellung im Theater des Barock, ein früher Urheber des Welttheater-Motivs ist jedoch Platon. In seinem Dialog *Nomoi* heißt es: „Denken wir uns

---

[23] Vgl. Wolf R. Marchand: *Max Frisch, »Mein Name sei Gantenbein«*. In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 230.
[24] Vgl. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 79.
[25] Vgl. ebd., S. 84-92.
[26] Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart [7]1989, S. 1029.

jedes von uns lebenden Geschöpfen als eine Drahtpuppe in der Götter Hand, ob nun von ihnen zum Spielzeug oder zu irgendeinem ernsten Zwecke gebildet:“[27] In diesem Modell sind die Menschen Marionetten, deren Fäden von den Göttern gezogen werden. Von Freiheit keine Rede. William Shakespeare, dessen 1599 eröffnetes Theater schon mit seinem Namen „The globe“ den Anspruch artikulierte, auf der Bühne die Welt darzustellen, läßt im zweiten Akt von *As you like it* den melancholischen Jaques sagen: „All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages.“[28] Diese Anschauung beschreibt treffend den Aufbau des Romans *Mein Name sei Gantenbein*. Er zeigt die Welt als ein Marionettentheater.[29] In dem Roman sind jedoch nicht die Puppen die Protagonisten, sondern Frisch macht den eigentlich unsichtbaren Puppenspieler zur Hauptfigur. Damit adaptiert er eine Tradition für die Epik, die Pedro Calderón de la Barca mit seinem Drama *El gran teatro del mundo* begonnen hat: „Das In-Gang-Setzen des Spiels wird mit Gegenstand des Spiels.“[30] Wenn das Leben als Theater verstanden wird und das Theater seinerseits dieses Leben auf die Bühne bringt – bzw. ein Roman das Erfinden von Lebensgeschichten erzählt – bekommt die Metapher des Welttheaters bereits durch die Doppelspiegelung eine besondere Komplexität. Für den Roman *Mein Name sei Gantenbein* stellt Régine Battiston-Zuliani fest: „Le théâtre est le lieu de tous les possibles, où chacun peut devenir un autre, c'est un milieu d'illusion et d'utopie. Au théâtre c'est la vie qui se mêle à l'illusion et qui produit des situations et des personnages fictifs. Dans *Gantenbein* ce n'est pas la vie qui entre au théâtre, mais le contraire, c'est le théâtre, le fictif, qui entre dans la vie quotidienne des personnages. Ils jouent ou essaient de jouer dans la vie du roman comme on joue sur une scène.“[31] Wenn nun das Theater auf der Bühne Theater spielt und damit das Leben meint, wird die Sache nochmals kompliziert. „Erhalten Rahmenspiel und Spiel im Spiel noch die Fiktion aufrecht, daß innerhalb einer als normal betrachteten Wirklichkeit eine andere nur gespielt wird, so wird beider Spiel- oder Wirklichkeitscharakter in Frage gestellt, wenn sie

[27] Platon: *Nomoi (Die Gesetze)*, 644d. Sämtliche Werke VI, S. 29.
[28] William Shakespeare: *As you like it.* Gesamtwerk III, Augsburg 1995, S. 521.
[29] Klaus Schumacher hat darauf hingewiesen, daß bereits der Name Gantenbein eine Andeutung des Marionettentheaters enthält: „In der Regiesprache des Marionettentheaters bedeutet das französische Wort ‚ganter': die Hand des Puppenspielers in die Puppe einführen [...] Theo Ganten-bein [sic!] wäre also der Name für eine Marionette göttlichen Ursprungs im doppelten Sinn dieser Bezeichnung: Spielgott und Gespielter.“ (Klaus Schuhmacher: *„Weil es geschehen ist“*, Königstein/Ts. 1979, S. 128).
[30] Franz Link: *Götter, Gott und Spielleiter.* In: Franz Link, Günter Niggl (Hrsg.): *Theatrum Mundi*, Berlin 1981, S. 3.
[31] Régine Battiston-Zuliani: *Max Frisch romancier*, Bern u.a. 1999, S. 17.

ineinander übergehen."[32] Entsprechend ist der Roman *Mein Name sei Gantenbein* die Darstellung der Inszenierung von Inszenierungen des Lebens.

B. Gantenbein und die erzählte Welt

Durch die assoziative Struktur, den hypothetischen Charakter der Vorstellungen des Ich-Erzählers und vor allem den Wechsel zwischen Ich und Er ist es unmöglich, *die* Fabel nachzuerzählen, weil der Roman viele Geschichten zugleich erzählt. Der Streit darum, ob nun Gantenbein oder Enderlin die bedeutendere und authentischere Figur des Romans ist, ist daher müßig. Ebenso lassen sich die erzählten Begebenheiten auch nicht auf einer linearen Zeitachse einreihen. Jede Vorstellung ist dem Konzept des Erzählers nach gleich gegenwärtig. Der Inhalt des Romans kann daher auch nicht von der Exposition über die Peripetie bis zur Katastrophe dargestellt werden. Die folgende Untersuchung der erzählten Welt bemüht sich dennoch darum, die Geschichte zu ordnen. Als Ordnungsprinzip fungieren die Romanfiguren, die am häufigsten erwähnt werden und das Motiv, das sie verbindet: Alle Figuren haben mit Phänomenen der Täuschung zu tun. Gantenbein täuscht einen Blinden vor, obwohl er sehen kann, Enderlin täuscht sich über seinen bevorstehenden Tod, Svoboda ist ein betrogener Ehemann und Philemon glaubt, daß seine Frau ihn belügt.

1. Gantenbein glaubt

Der Unfall ist glimpflich verlaufen. Als Erzähler interessiert sich das Ich weniger für dieses Faktum als für das, was hätte geschehen können. Die Kinder hätten tot sein können. Oder der Erzähler hätte sich bei dem Unfall selbst verletzen können. Die Verletzung wiederum hätte der Anfang eines anderen Lebens sein können: „Ich stelle mir vor: Ein Mann hat einen Unfall, beispielsweise Verkehrsunfall, Schnittwunden im Gesicht, es besteht keine Lebensgefahr, nur die Gefahr, daß er sein Augenlicht verliert [...] Eines Morgens wird der Verband gelöst, und er sieht, daß er sieht, aber schweigt; er sagt es nicht, daß er sieht, niemand und nie. Ich stelle mir vor: Sein Leben fortan, indem er den Blinden spielt auch unter vier Augen, sein Umgang mit Menschen, die nicht wissen, daß er sie sieht, seine gesellschaftlichen Möglichkeiten, seine beruflichen Möglichkeiten dadurch, daß er nie sagt, was er sieht, ein Leben als Spiel, seine Freiheit kraft eines Geheimnisses usw. Sein Name sei Gantenbein." (G, 21) „Leben als Spiel" ist auch das Motto von Felix Krull. Theo Gantenbein ist eine jener Figuren, deren Leben sich der Ich-Erzähler ausdenkt, in die er sich erzählend hineinversetzt. Der Grundeinfall zu dieser Figur ist es, daß

[32] Franz Link: *Götter, Gott und Spielleiter,* S. 24.

Gantenbein erfindet, daß er blind sei. Im Unterschied aber zu der Figur des Ich-Erzählers, der seine Einfälle als Vorstellungen erzählt, versucht Gantenbein, seine Erfindung zu realisieren. Wie der Hochstapler Felix Krull verwirklicht Gantenbein jenes Bild, das er sich von sich selbst gemacht hat. Wie jener ist auch Theo Gantenbein ein Schelm. Gantenbein beginnt sein geheimes Schauspiel, um der langweiligen Wiederholung des Lebens zu entgehen. Er probiert eine neue Lebenslage aus. Und er nutzt seine „Blindnis", um sich ein genaueres Bildnis von der Welt zu machen. Er ist ein blinder Seher wie Teiresias in der griechischen Mythologie.

Der Erzähler stellt seine Kreatur in eine ganze Reihe möglicher Situationen, um die Möglichkeiten der Rolle eines blinden Sehers auszuloten: „Gantenbein als Reiseführer – Gantenbein beim Zerlegen von Forellen – Gantenbein als Schachspieler – Gantenbein an der Krummen Lanke – Gantenbein als Gastgeber – Gantenbein vor dem Stadtarzt – Gantenbein bei Kurzschluß im Haus – Gantenbein in der Dior-Boutique – Gantenbein beim Sträußebüscheln – Gantenbein am Flugplatz – Gantenbein als blinder Gatte – All dies kann ich mir vorstellen. – aber Gantenbein als Freund?" (G, 201 f.) Der Erzähler läßt Gantenbein wenig realistisch als Reiseführer auftreten. Dagegen steckt er Gantenbein nicht in eine Blindenwerkstatt, läßt ihn keine Bürsten einziehen oder Körbe flechten, stellt ihn auch nicht als musikalischen Bettler an die Straße. Er treibt seine Figur nicht durch diese Klischees der Blindheit. Er läßt Gantenbein keinem echten Blinden begegnen. Er setzt seine Figur und sich selbst in dieser Figur vielmehr ausschließlich in ein sehendes Umfeld. Der Erzähler ist davon überzeugt, daß Gantenbein selbst dann nicht als Schauspieler entlarvt wird, wenn er gegen seine Rolle verstößt. Es geht ihm nicht um eine authentische Auseinandersetzung, um ein Einfühlen in die Situation eines Menschen, dessen Sehsinn geschädigt ist. Es ist vielmehr – wie im *Krull* – die Welt, die sich durch die Reaktion der Menschen auf Gantenbein in der Figur des blinden Sehers spiegelt.

Gantenbein gelingt es leicht, seine Umwelt von seiner Blindheit zu überzeugen. Sehende begegnen Blinden ohne Arg, sie fühlen sich sogleich überlegen. Blinde gelten nicht als aussätzig, sondern als bemitleidenswert. „Der Anfang wäre leicht:" (G, 25) Als erstes stattet sich der Ich-Erzähler in Gestalt Gantenbeins in der Rolle des sehenden Blinden mit den äußeren Zeichen der Blindheit aus. Zeichen machen Leute. In einem Zürcher Brillengeschäft spielt der Ich-Erzähler nicht gleich die Rolle des Blinden, sondern zuerst die Rolle des Fremden. Er tut, als verstehe er keine Mundart, sondern läßt sich auf Hochdeutsch bedienen. „Ich habe stets ein Gefühl von Rolle, wenn ich Hochdeutsch spreche, und damit weniger Hemmungen." (G, 26) Rollenmuster sind für den Ich-Erzähler keine einengende Festlegung, sondern eine Befreiung. Neben der Kleidung ist auch der Spiegel

ein zentrales Motiv nicht nur in der Form des Erzählens, sondern auch als Motiv in der erzählten Welt. Scheinbar geben Spiegel nüchtern das Abbild des Sichtbaren wieder. Natürlich seitenverkehrt. Der Blick in den Spiegel ist der Versuch, sich selbst so zu sehen, wie man von anderen Menschen gesehen wird: von außen. Als Gantenbein schüchtern seine Blindenbrille kaufen will, beobachtet er zunächst eine Frau beim Brillenkauf: „Die Dame, Amerikanerin, ist jedesmal enttäuscht, wenn sie mit der nächsten Brille vor den Spiegel tritt, und kann sich nicht entschließen, scheint es, so auszusehen, wie der Spiegel sie zeigt, und das kann noch lange dauern." (G, 26) Hier wird der Konflikt gezeigt, der zwischen dem Selbstbild und dem objektiven Bild, das der Spiegel zeigt, mitunter besteht. Die Dame will ihre äußere Erscheinung in Übereinstimmung mit ihrem Selbstbild sehen. Sie hat ein zweifelloses Verhältnis zu sich selbst: Sie wartet darauf, daß der Spiegel sie so zeigt, wie sie sich selbst sieht, glaubt der Erzähler.

Das Spiegel-Erlebnis des Ichs in der Rolle Gantenbeins ist dazu spiegelverkehrt: Es ist froh, daß ihm der Spiegel einen Fremden zeigt, einen Blinden, weil diese Illusion ihm selbst die Wirksamkeit seiner Verkleidung bestätigt. Gantenbein kauft sich eine dunkle Blindenbrille, die ihn tatsächlich blind macht für Farben. Alles wird lila. Der Spiegel, durch den der Erzähler zugleich Subjekt und Objekt ist, beweist, daß schon allein die schwarze Bille ihn selbst von seiner neuen Rolle überzeugt: „Im Spiegel, ja, ich sehe gerade noch, daß es keine Tür ins Freie ist, sondern ein Spiegel, sehe ich einen Mann von meiner Gestalt, ohne zu wissen, ob der Mann im Spiegel, dessen Augen nicht zu sehen sind, mich gleichfalls erkennt. Als ich näher trete, um seine Augen zu sehen, kommt der Andere auf mich zu wie ein Blinder, der nicht ausweicht, so, als wolle er durch mich hindurchgehen – schon habe ich die Brille aus dem Gesicht genommen. Bitte! sage ich und zahle..." (G, 27) Auch einen Blindenstock besorgt sich der Erzähler, stellt er sich vor. Nicht zur Orientierung in der Welt braucht er den Stock, sondern um sich selbst an sein Spiel zu erinnern, um nicht aus der Rolle zu fallen. Am Rande sei bemerkt, daß der Erzähler von einem „schwarzen Stöcklein" (G, 28) spricht, während Blindenstöcke gewöhnlich weiß sind.[33] Dieses Detail ist ein Hinweis darauf, daß der Erzähler seine Rolle keineswegs fehlerfrei in perfekter Nachahmung spielt.

[33] Als Erfinderin des Weißen Stocks als Erkennungszeichen für Blinde gilt die Gräfin Guilly d'Herbemont. In der Tageszeitung „Echo de Paris" regte sie an, Blinde mit weißen Stöcken als Schutz- und Erkennungszeichen auszustatten. Am 7. Februar 1931 wurden in Paris 5000 Stöcke an blinde Menschen ausgegeben. Spätestens seit dieser Zeit sind die weißen Stöcke in ganz Europa das Erkennungszeichen für Blinde. (Vgl. Deutscher Blinden- und Sehbehindertenverband e.V. (Hrsg.): *Rund um eine Orientierungshilfe*. In: *Gegenwart*. Zeitschrift des Bayerischen Blinden- und Sehbehindertenbundes e.V., 9/2001, Beilage *Immer eine Stocklänge voraus* zum Tag des weißen Stockes 2001., S. 3; http://www.hilfsgemeinschaft.at/grafik/Angebot/Hilfsmittel/armbinde.htm [Stand: 23.4.2003])

Wie der Erzähler macht auch Gantenbein gleich bei seinem ersten Ausgang als Blinder Fehler, indem er gegen die Regeln der Blindheit verstößt: Er wird angerempelt und sieht sich um. Dem Erzähler fällt der Schnitzer in seiner Vorstellung von Gantenbeins erstem Ausgang sofort auf. So wie Gantenbein ist er auch selber noch neu in der Rolle des Blinden. Die Glaubwürdigkeit des Blinden schmälern diese Patzer überraschenderweise nicht. Bei einem Verkehrsunfall, den er nicht zur Bestätigung seiner Blindenrolle riskiert, sondern weil er die rote Ampel durch die schwarze Brille tatsächlich nicht gesehen hat, lernt er Camilla Huber kennen. Die Schaulustigen empören sich über die Dirne, als die sie Camilla an ihrem Sportwagen zu erkennen glauben. „Es ging jetzt nicht um Gantenbein, er sah's, sondern um die Frage, wieso eine solche Person überhaupt in einem solchen Wagen herumfuhr." (G, 29) Camilla Huber zieht die Aufmerksamkeit auf sich und gibt Gantenbein damit Deckung für seine noch ungewohnte Rolle. „An seiner Blindnis, er sah's, wurde nicht gezweifelt." (G, 30) Camilla Huber nimmt Gantenbein zur Entschuldigung in ihrem Wagen mit. Daß er als Blinder aus dem fahrenden Auto heraus sagen kann, wo er zu Hause ist, verwundert sie nicht. Daß er ihren Hund rühmen kann, ohne ihn berührt zu haben, irritiert sie ebensowenig. „Solange er lobt kann auch ein Blinder über alles sprechen. Gantenbein kann sich die Gegenprobe nicht versagen. »Sagen Sie einmal«, sagt er kurz darauf, »diese Miller-Sessel sind doch scheußlich. Finde ich. Ausgesprochen scheußlich.« Sie schenkt gerade Kaffee ein. »Woher wollen Sie das wissen?« sagt sie kurz, um ihn auf seine Unzuständigkeit verweisen, dann freundlich: »Nehmen Sie Zucker?«" (G, 35). Zwischen Camilla Huber und Theo Gantenbein entwickelt sich eine Freundschaft. Befangen in der Rolle des Blinden kann Gantenbein als einziger unbefangen zu ihr gehen, um sich die Nägel maniküren zu lassen. Frauen bleiben für Gantenbein und seine Blindenrolle das schwierigste Publikum, weil sie Blicke selbst im Rücken spüren. Doch Camilla läßt sich auf das Blindekuh-Spiel ein: Sie glaubt Gantenbein den Blinden, so lange er ihr die Rolle der selbständigen, berufstätigen, unabhängigen und modernen Frau abnimmt. „»Ich werde niemand sagen«, sagt sie, »daß Sie nicht blind sind, verlassen Sie sich darauf, und auch Sie sagen niemand, was Sie gesehen haben.« Das ist ein Vertrag." (G, 263)

Ein Blinder hat sich jeden Urteils zu enthalten und deshalb kommt Theo Gantenbein gut an. Für ihn ist die Rolle des Blinden „ein anderes Leben". Auch für Camilla Huber beginnt mit diesem blinden Herrn Gantenbein ein neues Leben, weil sie sich nicht verstecken und nicht rechtfertigen muß für die Herrenbesuche, die sie bekommt, und die herumliegende Unterwäsche. „Das macht sie schöner, als sie ist, mindestens jünger." (G, 36) Was Gantenbein durch die Blindenbrille sieht, muß er zur Bestätigung seiner Rolle verschweigen. Er könnte auch stumm sein, die Funktion seines Spiels würde das kaum

verändern. „Hoffentlich gibt Gantenbein seine Rolle nie auf, die darin besteht, daß er glaubt." (G, 84) Er darf, er muß das Offensichtliche übersehen. Gantenbein simuliert und dissimuliert zugleich. Er nutzt seine Seherrolle nicht zum Aufdecken, sondern zur Tarnung dessen, was er sieht. Damit ist er ein Publikum, dem man jede Lüge als Wahrheit verkaufen kann. Und das tut den Menschen gut, die wie Camilla Huber gegenüber Gantenbein hemmungslos das sein dürfen, was sie sein möchten.

Genau darin liegt für Gantenbein der Reiz seiner Rolle: Ohne sich selbst ein Bild vom anderen machen zu müssen, darf er sich überraschen lassen von den Selbstbildern der anderen. Er genießt die Selbstinszenierungen in all ihren Abweichungen von seiner eigenen Beobachtung wie ein Schauspiel. „Eine Dame? Durchaus nicht. [...] während sie wieder ihren Fuß unter den Schenkel zieht, ist Gantenbein nachgerade gespannt, wie Camilla Huber gesehen sein möchte. Etwas jünger, als sie ist; das jedenfalls. Auch wenn man so jung sei wie sie, sagt sie mehrmals. Gantenbein schließt die Augen, um ihren Wünschen besser folgen zu können. [...] Anders könnte Camilla sich ihr Leben gar nicht denken, eine selbständige und unabhängige Frau, eine Frau von heute, und es erübrigt sich, daß sie es nochmals und nochmals sagt; Gantenbein hat schon begriffen, welche Rolle sie vor ihm zu spielen gedenkt, und er wird ihr diese Rolle abnehmen, wenn Camilla ihm dafür die Rolle des Blinden läßt." (G, 38) In der Szene zeigt sich die These des Erzählers, daß man nicht beliebig Geschichten und Lebensläufe erfinden kann. Camillas Konstruktion ihrer Rolle der modernen Frau baut auf die Verteidigung gegen jene Menschen auf, die sie als Prostituierte ansehen. Sie erzählt Gantenbein nicht einfach eine Lüge: Ich bin Schauspielerin oder: Ich bin Architektin. Sie kann nicht erfinden. Ihre erfundene Rolle ist von ihrem tatsächlichen Leben geprägt. Egal wie alt Camilla Huber tatsächlich ist oder aussieht: Durch Mittel der Sprachkritik kann Gantenbein heraushören, daß ihr ihre Jugend sehr wichtig zu sein scheint und schließen, daß sie Angst vor dem Altern hat. Lügen verraten zwar nicht notwendig die Wahrheit, aber sie zeigen den Lügner in seinen authentischen Phantasien. So stellt sich jedenfalls der Ich-Erzähler vor, daß es sich der erfundene Gantenbein mit der erfundenen Blindenrolle vorstellt.

Die mehrfach gebrochene und vermittelte Perspektive macht es unmöglich zu unterscheiden, was in der erzählten Welt des Romans tatsächlich passiert und wann die erzählte Täuschung auf einer Täuschung des Erzählers beruht. Es ist Gantenbeins Perspektive, die uns glauben macht, daß Camilla Huber eben eigentlich keine „Manicure nach Vereinbarung" betreibt, wie das Schild an ihrer Wohnungstür behauptet. Vielleicht ist Gantenbein selbst Opfer solcher Klischees, die eine dreißigjährige Frau wie Camilla Huber ohne Ehemann, aber mit männlichen Freunden selbstverständlich als eine Prostitu-

ierte ansehen. Der Rollenspieler Gantenbein verdächtigt jeden, eine bloß erfundene Rolle zu spielen, weil er das selbst tut. Überall wittert er den Versuch der Täuschung. Gerade das kann auch eine Täuschung sein.

Bei den regelmäßigen Treffen zur Maniküre erzählt Gantenbein Camilla Huber Geschichten. Sie interessiert sich aber nur für seine Erzählungen, wenn er glaubhaft macht, daß alles wirklich so passiert sei, wie er erzählt. „Camilla ist unbezahlbar: sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild auf wahre Geschichten, es fesselt sie alles, wovon sie glaubt, daß es geschehen sei, und sei's noch so belanglos, was ich während der Manicure erzähle: – aber geschehen muß es sein..." (G, 114) Sie wäre die passende Zuhörerin für den Barmann und dessen Beteuerung „So war das!" Gantenbein erzählt ihr aus seinem Leben, gehörte Geschichten und Märchen von Liebe, Eifersucht und Tod, die oft Spiegelgeschichten zu den Erfindungen des Buch-Ichs sind. In der Mitte des Romans erzählt Gantenbein das Märchen von Ali und Alil: Der arme Schafhirt Ali ist auf der Suche nach einer bezahlbaren Frau. Weil Alil blind ist, bekommt er die Braut zu einem Dumpingpreis. Es bleibt so viel Geld übrig, daß Ali einen Wunderarzt bezahlen kann, der seine Alil sehend macht. Als Gantenbein die Geschichte an dieser Stelle mit dem Glück von Ali und Alil schließen will, ist Camilla enttäuscht. Das glückliche Ende verrät ihr, daß Gantenbein ihr keine Geschichte aus dem Leben, sondern ein Märchen erzählt hat. Gantenbein erzählt weiter. In der Fortsetzung erblindet Ali und wird mißtrauisch. Er glaubt, daß ihn Alil betrügt, schlägt sie deshalb und vergnügt sich seinerseits mit anderen Frauen. Das glaubt er jedenfalls bis ihn der Wunderarzt aus Barmherzigkeit wieder sehend macht. Ali verschweigt Alil, daß er wieder sehen kann. Er sieht, wie sich die geschlagene Alil verkleidet als eine fremde Frau zu ihrem Ali zurückkehrt, damit er sie liebt. Nicht durch erzählerische Mittel versucht Gantenbein die Glaubwürdigkeit seiner Geschichte zu erhöhen, sondern dadurch, daß er die glückliche Geschichte bis zu einem tragischen Ende fortsetzt. Mit diesem Schluß entspricht die Geschichte der pessimistischen Lebensauffassung von Camilla. Für kurze Zeit scheint sie selber die Heldin einer Seifenoper zu werden, die sie Gantenbein nie geglaubt hätte: Ein Zahnarzt will die *pretty woman* heiraten. Doch das Leben verhindert durch einen eifersüchtigen Verehrer das *Happy end*. Am Tag vor der Hochzeit wird Camilla ermordet. Gantenbein wird als Zeuge befragt. Er kennt den Politiker, der im Verdacht steht, durch seine Eifersucht zum Nervenbündel und am Ende womöglich zum Mörder geworden zu sein. „Ein Herr, den ich manchmal gesehen habe, ehedem eine Persönlichkeit, ein Mann von Bildung, was nicht heißen soll, daß ich es ihm nicht zutraue; ich kenne die Eifersucht, der keine Bildung gewachsen ist. Im Gegenteil, die Bildung staut sie nur, bis sie ganz primitiv ist." (G, 275 f.) Eifersucht wird erst recht zum Fluch, wenn sie nicht sein darf.

Gantenbein glaubt, daß seine vorgetäuschte Blindheit nicht arglistig und böse ist, sondern daß er den anderen quasi ein Opfer bringt: „Die kleine Begegnung mit Camilla Huber neulich bestärkt ihn in seiner Hoffnung, die Menschen etwas freier zu machen, frei von der Angst, daß man ihre Lügen sehe. Vor allem aber, so hofft Gantenbein, werden die Leute sich vor einem Blinden wenig tarnen, so daß man sie besser kennenlernt, und es entsteht ein wirklicheres Verhältnis, indem man auch ihre Lügen gelten läßt, ein vertrauensvolleres Verhältnis –“ (G, 44) Solches Abbrechen der Gedanken mit einem Strich ist typisch für den Erzähler und verdeutlicht den Charakter eines vorläufigen Entwurfs seines Erzählens. Gantenbein sieht sich als Befreier. Er sieht ein, daß auch die Lügen, Erfindungen und Träume eines Menschen zu ihm gehören und wichtige Bestandteile eines lebendigen Bildes sind. Und schließlich glaubt Gantenbein, daß Lügen und Geheimnisse das Zusammenleben von Menschen überhaupt nur möglich machen. Diesen Gedanken veranschaulicht die Ehe von Gantenbein und Lila, die nicht nur dem Namen nach ein Spiegelbild der Alil aus dem Märchen ist.

2. Liebe zur Lüge: Lila

Der Erzähler stellt sich vor, daß er in der Rolle des blinden Gantenbein mit der berühmten Film- und Theaterschauspielerin Lila verheiratet ist. Gantenbein, sagt Lila gegenüber Gästen, sei blind, seit sie sich kennen (G, 87). Das heißt einerseits: Er ist blind so lange sie ihn kennt. Was vorher war, weiß sie nicht. Oder der Erzähler läßt Lila durch diese Aussage darauf hindeuten, daß Gantenbeins Blindheit mit ihrer Ehe kausal verknüpft ist: Er ist blind, *weil* wir verheiratet sind. Für diese These eines ursächlichen Zusammenhangs spricht unter anderem auch Lilas Name: Denn in der Farbe Lila erscheint Gantenbein die Welt, wenn er seine dunkle Brille trägt. Und vor allem ist Gantenbeins Blindheit sein Geheimnis, das die Ehe überhaupt möglich macht. Die beiden führen eine glückliche Ehe, weil Gantenbein nicht sehen muß, was andere Männer wahnsinnig macht: Sie hat Liebhaber, davon ist Gantenbein überzeugt. Wenn er sie nach der Rückkehr von Proben und Gastspielen vom Flughafen abholt, sieht Gantenbein einen fremden Herrn in ihrer Nähe, der ihren Mantel trägt. Gantenbein ist sich so sicher, daß jener Mann der heimliche Liebhaber seiner Frau ist, daß er sich wundert, daß sich die beiden ohne Kuß verabschieden. „Ob sie doch an meiner Blindheit zweifelt?“ (G, 83) Im Unterschied zum Hochstapler Felix Krull, der nie in betracht zieht, daß er sich selber täuschen könnte, sind Gantenbein und der Erzähler stets auf der Hut, weil sie die ganze Welt für ein Schauspiel halten. Gantenbein glaubt lieber daran, daß Lila seine Lüge durchschaut hat, als davon auszugehen, daß Lila keinen Liebhaber hat und es also keinen Grund zur Eifersucht gibt,

den er bewußt übersehen könnte. Auch ihm selbst ist es zu mühsam, die einmal erlangte Überzeugung aufzugeben und sich ein neues Bild zu machen.

Eifersucht ist ein Wahn, der sich seine Gültigkeit selbst beweist: Wer eifersüchtig ist, nimmt selbst Liebesschwüre des anderen für den Beweis, daß er vom Partner betrogen wird. Einerseits ist Gantenbein fest von der Untreue seiner Frau Lila überzeugt, wie überhaupt in dem Roman Liebe und Eifersucht aufs engste verbunden sind. Seine Rolle, Befreiung für die anderen, befreit andererseits auch Gantenbein von Recht – oder Pflicht – zur Eifersucht. „Nie werde ich fragen, wer dieser Herr gewesen ist. Lila erwähnt ihn ja nie, und ich könnte nicht erklären, wieso ich von seiner Existenz überhaupt weiß, nicht ohne meine Rolle dadurch aufzugeben." (G, 82) Würde er Lila eifersüchtig zur Rede stellen, hätte er gegen seine Blindenrolle verstoßen. Denn wie Camilla Huber hat auch Lila so lange keine Zweifel an Gantenbeins Blindheit, wie er sie verehrt und den Haushalt erledigt. „Was ich sehe und was ich nicht sehe, ist eine Frage des Takts. Vielleicht ist die Ehe überhaupt nur eine Frage des Takts." (G, 105) Sehr taktvoll legt Gantenbein Lila unauffällig eine Halskette hin, die sie gerade vergeblich sucht, oder räumt heimlich die Wohnung auf. „Ohne etwas zu sagen. Lila glaubt, daß Ordnung mit der Zeit wie von selbst entsteht, sie glaubt an Heinzelmännchen, und das ist rührend." (G, 85) Gantenbein läßt sich von seiner Frau aushalten. In dieser Hinsicht ist sein Spiel ein Betrug, der ihm finanzielle Vorteile verschafft. Dafür schmeißt Gantenbein unsichtbar und unter Verletzung seiner Blindenrolle den Haushalt, berät sie geduldig beim Kleiderkauf, wartet am Flughafen auf sie und schmückt die Wohnung vor ihrer Rückkehr von der Probenarbeit mit bunten Blumen. Stundenlang arrangiert er einen geschmackvollen Farbenrausch, bis er aussieht wie ein Werk des Zufalls. Der eigentliche Vorteil seiner Rolle liegt jedoch darin, daß Lila gegenüber Gantenbein nicht lügen muß, weil sie ja glaubt, daß er ohnehin nicht sieht, was er vielleicht nicht sehen soll. Er ist der einzige, dem sich Lila unverfälscht zeigt, glaubt Gantenbein: „Sie sitzt auf seinem Knie, unbefangen in dem Grad, als er es ist, und überströmend von Zuneigung, weil da kein Blick ist, der sie trotzig und lügnerisch macht; glücklich wie noch nie mit einem Mann, frei von Heuchelei, da sie sich von keinem Verdacht belauert fühlt." (G, 84) Mit Leichtigkeit könnte Lila die blinde Lüge ihres Theo enttarnen. Sie will es nicht, weil das ihre eigenen Lügen gefährden würde, weil sie froh ist, daß sie sich vor Gantenbein nicht verstellen muß oder weil Gantenbein nur in seiner Rolle des Blinden lieb zu ihr sein kann.

Häufig hat das Ehepaar Gantenbein Gäste, denen neben Hummer auch immer wieder die Geschichte ihrer ersten Begegnung aufgetischt wird. „Und dann erzählt Lila unsere Geschichte, drolliger von Mal zu Mal, ich höre sie gern, sie erzählt umso genauer, je weni-

ger sie stimmt, diese immer bezwingende Anekdote von unserer ersten Begegnung:“ (G, 87) Nach einem Auftritt sei Gantenbein mit Blumen in ihre Garderobe gekommen, erzählt Lila. Nichts Außergewöhnliches für die schöne Frau. Aber weil Gantenbein für sie blind ist, glaubt sie ihm, daß sich seine Verehrung tatsächlich auf ihre Schauspielkunst und nicht allein auf ihr Äußeres bezieht. Gantenbein findet Lilas Erzählung um so schöner, je weiter sie sich von den Tatsachen entfernt. Er widerspricht nicht. Im Gegensatz zu Camilla Huber sind Geschichten für Gantenbein nicht wahr oder falsch. Sie müssen glaubhaft sein, wahrscheinlich. Dazu ist es nur nötig, daß der Hörer sie glaubt. Wie leicht man Glauben erwecken kann, erfährt er in seiner Rolle. Daß Gantenbeins Blindheit kaum ernsthaft bezweifelt wird liegt daran, daß seine Rolle so bequem ist – für die anderen. Weil er nichts sieht, was er nicht sehen soll, befreit er seine Gegenüber von der Not der Heuchelei. Seine Verstellung erübrigt den Schwindel der anderen. Wie ein Messias trägt er die Last ihrer Sünden. Für Gantenbein besteht der Reiz dieses Spiels darin, mit Neugier zu erwarten, welche Rolle die Menschen ihm gegenüber spielen werden. Durch seine gespielte Blindheit ermuntert er die Leute dazu, so zu sein, wie sie sein wollen. „Ich behandle jeden, der es nötig hat, als berühmten Mann.“ (G, 101) Natürlich ist es eigentlich auch verräterisch, wenn ein Blinder eine Schauspielerin lobt oder der Garderobiere einen Handkuß gibt. Wer schmeichelt, braucht aber keine Rechtfertigung.

Wie man seine Rolle überzeugend spielt, lernt er am Theater, wo er den Shakespeare-Proben seiner Frau Lila zuschaut: „Ein Schauspieler, der einen Hinkenden darzustellen hat, braucht nicht mit jedem Schritt zu hinken. Es genügt, im rechten Augenblick zu hinken. Je sparsamer, umso glaubhafter. Es kommt aber auf den rechten Augenblick an. Hinkt er nur dann, wenn er sich beobachtet weiß, wirkt er als Heuchler. Hinkt er immerzu, so vergessen wir’s, daß er hinkt. Tut er aber manchmal, als hinke er ja gar nicht, und hinkt, sowie er allein ist, glauben wir es. Dies als Lehre. Ein hölzernes Bein, in Wirklichkeit, hinkt unablässig, und dies ist es, was die Kunst der Verstellung wiederzugeben hat: die überraschenden Augenblicke, nur sie.“ (G, 102) An diese Lehre hält sich Gantenbein. Er nutzt den rechten Augenblick, der für die alten Griechen ein Gott war: *Kairos*. Gantenbein verletzt seine Rolle, um sie zu bestätigen. Er zerlegt im Restaurant die Forellen selber, schneller als jeder Kellner. Er bewegt seine Figuren so souverän über das Schachbrett, daß er seinen Freund Burri damit fast blind macht. „Es ist, als sehe er nichts mehr.“ (G, 103) Niemand zweifelt an seiner Blindheit, weil Gantenbein diese Fähigkeiten als Attraktionen inszeniert. „»Sagen Sie, Lila, ist er wirklich blind?« »Er gibt sich eine Riesenmühe«, sagt Lila, »daß man’s nicht merken soll. Ich tu ja auch immer, als merke ich nichts.«“ (G, 86) Die Ehe von Gantenbein und Lila ist ein Spiel gegenseitiger Verstellung. Lila ist durch ihre Attraktivität eine hervorragende Deckung für Gantenbeins Betrug: Das allgemeine

Interesse sieht mehr nach ihr als nach ihm. Sollten jedoch tatsächlich einmal Zweifel an seiner Blindheit aufkommen, bei eifersüchtigen Verehrern seiner Frau etwa, hat Gantenbein einen Kniff zur Hand: „Wo einer zweifelt, fülle ich sein Glas, bis es überläuft." (G, 88)

Wie Gantenbein seine Rolle als Blinder zu spielen hat, richtet sich nicht nach der Wirklichkeit, nicht danach, wie ein tatsächlich blinder Mensch sich verhält. Gantenbein paßt seine Rolle vielmehr seinem Publikum und dessen Vorstellungen von einem Blinden an. Auch das gehört zu seinem unbedingten Glauben an die Wahrheit dessen, was die anderen sagen, der zu seiner Rolle gehört. „Lila glaubt an meinen sechsten Sinn. Sie hat gelesen, daß ein Blinder sich in seinem Haus auskenne wie keiner, der sich auf die Augen verlassen muß; [...] kraft eines Raumgefühls, das sich um keinen Zentimeter täuscht, wandle er wie ein Engel, der keine Scherben macht. [...] Lila hat es mir vorgelesen und ich halte mich daran. Nur einmal, als ein Kurzschluß unsre Wohnung verdunkelt, habe ich Mühe wie einer, der sieht, beziehungsweise eben nicht sieht, weil es stockfinster ist. Aber da es stockfinster ist, kann auch Lila nicht sehen, wie ich Mühe habe, und als ich endlich mit einer rettenden Kerze erscheine, bin ich wieder wie ein Engel für sie." (G, 91) Gantenbeins Rolle fordert aber auch unangenehmen Tribut. Als Lila eine Überschwemmung in der gemeinsamen Wohnung anrichtet, weil sie den Wasserhahn nicht schließt, bevor sie zu ihren Proben geht, muß sich Gantenbein entscheiden: Entweder läßt er das Wasser laufen, riskiert damit aber Schäden an Büchern und Schallplatten, weil er die Überschwemmung nicht rechtzeitig hätte sehen dürfen. Oder er schließt den Hahn und bemüht sich, den Anschein zu erwecken, als wäre gar nichts gewesen. Er wischt wie ein Irrer, doch das Parkett bleibt sichtbar matt und aufgequollen. Um seine Rolle zu tarnen, dreht er den Hahn wieder auf. In dieser Szene verläßt er sich nicht darauf, daß Lila sich nicht wundert, wenn er kann, was kein Blinder kann. Der Ich-Erzähler muß, wie Gantenbein am Theater gelernt hat, Gantenbein nicht immer als Blinden auftreten lassen, aber er muß seinen Lesern hin und wieder die gespielte Blindheit der erfundenen Figur unter Beweis stellen und plausibel machen. Sonst würden wir ganz vergessen, daß Gantenbein in der Romanwelt den Blinden spielt.

Gantenbein hatte die Blindenrolle aus Neugier begonnen. Irgendwann wird ihm und vor allem seinem erfindenden Erzähler aber auch die Rolle des Blinden langweilig, weil die möglichen Konstellationen durchgespielt zu sein scheinen. Es lohnt sich nur noch, die Geschichte weiterzuführen, wenn etwas Neues geschieht. Auf einer Tournee lernt Lila einen jungen Tänzer kennen, der sie heiraten will. Nach ihrer Rückkehr erzählt sie Gantenbein etwas aufgelöst von der Geschichte. Der Verehrer schickt Telegramme, in denen er seinen

Besuch ankündigt. Er weiß nicht, daß Lila verheiratet ist. Gantenbein ist vor allem deshalb beunruhigt, weil Lila dem Burschen nicht die Wahrheit sagt, sondern Lügen erfindet, um ihm abzusagen. „Nichts gegen Lügen! Aber ich bin befangen, nämlich verblüfft, daß offenbar zwischen Lila und diesem Einhorn bereits eine Innigkeit besteht, die zur Lüge zwingt." (G, 171) Das Glück von Lila und Gantenbein basiert auf einem Geheimnis, nämlich seiner erlogenen Blindheit. Die Lüge ermöglicht ihre Beziehung. Deshalb wird die Notwendigkeit der Lüge für Gantenbein zu einem Ausweis der Liebe.

Etwas lustlos spielt der Ich-Erzähler Varianten des Lebens von Lila und Gantenbein durch. Der Erzähler verlegt das Paar in einen venezianischen Palazzo, Lila erhält einen anderen Beruf. Sie ist Ärztin, drogensüchtige Contessa oder berufslose Ehefrau. Lila bekommt eine Tochter, Gantenbein zweifelt an seiner Vaterschaft. Vor seiner erfundenen Tochter Beatrice müßte Gantenbein Angst haben: „Seine Sorge, das Kind könnte ihn eines Tages durchschauen und sein Blindenspiel auch vor den Erwachsenen, denen es so paßt, unwiderruflich entlarven, wird wachsen wie Beatrice – Wie lang glaubt ein Kind?" (G, 294) Seit Tyl Ulenspiegel und *Des Kaisers neuen Kleidern* erscheinen Kinder in der Rolle der Narren, die ein etabliertes Rollenspiel durchbrechen, die die verlogenen Regeln nicht akzeptieren. Nachdem der Ich-Erzähler mehrere Entwürfe zu der Figur Lila durchgespielt hat, entscheidet er sich: „Lila ist doch eine Schauspielerin!" (G, 259) Es ist die Rolle Gantenbeins, an der allein sich Veränderungen lohnen. Von Lila weiß das Ich als Gantenbein nur, daß sie anders ist, als er sie sich vorstellt. „Einzige Gewißheit über Lila: so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht; später einmal werde auch ich sie sehen, mag sein, Lila von außen –" (G, 279) Obwohl Gantenbein nur den Blinden spielen soll, ist er tatsächlich blind für Lila. Solange er in sie verstrickt ist, kann er sie nicht sehen. Erst die Trennung wird ihn sehend machen, vermutet Gantenbein, weil Lila dadurch von einem Objekt seiner Vorstellung wieder zu einem wirklichen Menschen wird.

Gantenbein wird es leid, den Leuten zu verschweigen, was er sieht. Mehrfach malt sich der Erzähler die Szene aus, in der Gantenbein seiner Lila seinen Betrug gesteht. Er will sich Lila offenbaren. Doch ihr Glaube an seine Blindheit ist zunächst unerschütterlich, gegen alle Logik. „»Du«, fragt sie, »hast du das gelesen –?« Sie denkt sich nichts dabei, wenn sie solche Fragen stellt. Sie tut das öfter, ohne daß sie Gantenbein auf die Probe stellen will. »Ja«, sage ich, »– habe ich gelesen.« Pause. »Nein«, sagt sie, »wie ist das möglich!« Sie meint den Mord. »Schauerlich!« findet sie. Ich trinke, bis nur noch Eis im Glas ist, und warte, das Glas in der Hand, gespannt, ob Lila nicht plötzlich begreift, was ich eben gesagt habe; ich warte aber vergeblich, und da nichts erfolgt, wiederhole ich: »Ja – habe ich gelesen.« Sie hört es einfach nicht. »Du«, fragt sie, »ist da noch Whisky?« Es ist.

»Danke«, sagt sie später, »danke.«“ (G, 164) Lila scheint wirklich alles egal zu sein. Oder sie läßt ihrem Theo seinen Willen wie einem spielenden Kind, was er selber schon vermutet hatte: „Vielleicht weiß Lila schon lang, daß ich nicht blind bin, und sie läßt mir meine Rolle nur aus Liebe?“ (G, 95) Gantenbein glaubt durch seine Rolle gegen jede Lüge gefeit zu sein: „man kann einen Blinden nicht hinters Licht führen.“ (G, 84) Gerade diese Sicherheit aber erweist sich im Verlauf der Geschichte als besonders trügerisch. Womöglich ist Gantenbein ein betrogener Betrüger, das eigentliche Täuschungsopfer, weil er nur glaubt, daß ihm alle Welt – bis auf Camilla – seine Blindenrolle glaubt. „Ist Gantenbein ein Narr?“ (G, 292)

3. Selbstbetrug: Enderlin

Bei Gantenbein läßt der Erzähler offen, wer sich täuscht: Ist Gantenbein eine komische Figur, weil er irrtümlich glaubt, daß die anderen ihm seine Blindheit glauben? Oder ist Gantenbeins Umwelt wirklich so unkritisch, daß sie seine Verstöße gegen die Blindenrolle nicht bemerkt? Einer Selbsttäuschung unterliegt der 41jährige Intellektuelle Felix Enderlin, den sich der Ich-Erzähler als ein Spiegelbild von Gantenbein vorstellt. Enderlin ist Wissenschaftler, wohl Philologe, denn er kennt sich aus in der antiken Mythologie. Er ist Anfang 40 – Hälfte des Lebens – trägt Hornbrille und Bürstenhaarschnitt. Er ist mehr noch als die anderen männlichen Figuren des Romans ein „melancholischer Spießer“[34]. Ansonsten ist er ein ganz anderer Charakter als Theo Gantenbein. Der verzagte Enderlin widerspricht seinem Namen, der tapfer und mannhaft[35] bedeutet. Enderlin ist Autor wissenschaftlicher Prosa, Nacherzähler überkommener Erzählungen. Mit 41 Jahren steht er vor einem Durchbruch in seiner Karriere: Er wird als Gastdozent nach Harvard berufen aufgrund eines Essays über Hermes, den vielgestaltigen Götterboten, Gott der Diebe und Händler.[36] Enderlin nimmt an und nimmt nicht an. Denn bevor er abfliegen will, trifft ihn das Schicksal, zweifach. Sogar der Ich-Erzähler ist gegen Enderlin, er läßt die Figur fallen: „(Es gibt andere Leute, die ich nicht aufgeben kann, selbst wenn ich ihnen nur selten begegne oder nie mehr. Ich will nicht sagen, sie verfolgen mich in meiner Vorstellung, sondern ich verfolge sie, ich bleibe neugierig, wie sie sich in dieser oder jener Lage verhalten möchten, dabei unsicher, wie sie sich wirklich verhalten. [...] Sie fesseln mich lebenslänglich, durch meine Vorstellung, daß sie, einmal in meine Lage versetzt, anders empfänden und anders handelten und anders daraus hervorgingen als ich, der ich mich selbst nicht aufgeben kann. Aber Enderlin kann ich aufgeben.)“ (G, 160) Offenbar ist die

---

[34] Hermann Kähler: *Max Frischs »Gantenbein«-Roman.* In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 200.
[35] „Enderlein“, „Ender“, „Andreas“. In: Rosa und Volker Kohlheim: *Familiennamen*, Mannheim 2000, S. 219, 87.
[36] Vgl. „Odysseus und Hermes“, S. 47.

Figur des Enderlin dem Ich-Erzähler zu ähnlich. Seine Vorstellung fügt dem Leben des Ich-Erzählers, um das es zentral geht, keine neuen Varianten hinzu. Denn Enderlin kann keine Rolle spielen. Das Rollenspiel Gantenbeins, der ein Hochstapler ist, weil er bewußt eine Rolle spielt (G, 119), interessiert den Erzähler mehr.

In einer Bar, in der sich der Ich-Erzähler das Leben des Barmanns angehört hat, lernt das Ich in der Gestalt Enderlins die Ehefrau des Architekten Svoboda kennen: Lila. Svoboda ist beruflich in London, deshalb hat er seine Frau zu der Verabredung mit Enderlin geschickt, um ihn zu entschuldigen. Enderlin beginnt zu flirten, er nähert sich der Dame unmißverständlich. Der Ich-Erzähler ist selbst dieser Enderlin und guckt sich dennoch aus der Außenperspektive dabei zu, wie er die Dame um den Finger zu wickeln versucht. „Der fremde Herr: Enderlin." (G, 68) Sein Begehren artikuliert sich in den gewohnten, konventionalisierten und nur unzureichend maskierten Formen. Der Ich-Erzähler will kein Liebesabenteuer, sondern arbeiten. Dennoch verabredet er sich in der Figur des Enderlin für den Abend mit der fremden Frau, um in die Oper zu gehen. Am Ende bleiben die beiden wie vorgesehen bei ihr zu Hause. Zur Sicherheit ruft sie ihren Mann in London an, um unwillkommene Überraschungen zu verhindern. Am nächsten Morgen steht Enderlin in Abendkleidung auf der Straße wie jener Passant, den der Ich-Erzähler zu Anfang des Romans auf der Suche nach Figuren verfolgt hat, und dem er deshalb gefolgt war, weil er sich durch den Abendanzug an eine eigene Erfahrung mit einer Frau erinnert fühlte. Und so wie der Ich-Erzähler eigentlich ein Museum besuchen wollte, geht auch Enderlin nach der Liebesnacht in ein Museum und schaut sich eine antike Büste des Hermes an, deren Beschriftung verrät, daß ihre Authentizität ebenso vage ist, wie die jeder Geschichte: „Hermes. Wahrscheinlich Anfang 3. Jahrhundert vor Chr., teilweise rekonstruiert, linkes Bein ersetzt, desgleichen der Hals. Die Haltung des Kopfes (Original) ist umstritten." (G, 78) Diese Figur des Hermes ist ein Symbol für Enderlin: Sein Wesen ist ebenso fragmentarisch wie die zusammengestückelte Statue.

Enderlins größte Sorge gilt der Wiederholung, die aus dem Liebesabenteuer ruckzuck das Klischee einer Liebesbeziehung machen würde. Die Angst vor Wiederholung ist ein wiederholtes Thema in den Romanen von Max Frisch. Enderlin will – den Worten Nietzsches gemäß – das Jetzt bewahren: „Doch alle Lust will Ewigkeit –"[37] Enderlin will verhindern, daß die Welt in die Einmaligkeit und Gegenwärtigkeit ihres Abenteuers eindringt und sich zwischen sie stellt. „Es belästigte ihn keineswegs die Untreue, die sie begangen hatten, beide, daran brauchte er noch nicht zu denken; es belästigte ihn einfach,

[37] Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Werke II, S. 473.

daß es jetzt eine Tatsache ist, die sich gleichsetzt mit allen übrigen Tatsachen der Welt." (G, 72) Enderlin will den Augenblick als Augenblick verewigen. Obwohl er sich nach der Frau sehnt, will er sie bloß kein zweites Mal treffen. Er folgt darin einer Auffassung Sören Kierkegaards: „Je größerer nämlich die Wahrscheinlichkeit ist, daß man eine Sache wiederholen kann, um so geringere Bedeutung hat das Erste, je geringer die Wahrscheinlichkeit, um so größere Bedeutung, und andererseits: je bedeutungsvoller das ist, was in seinem Ersten zum erstenmal sich verkündigt, um so geringer die Wahrscheinlichkeit, daß man es wiederholen kann."[38], hatte Sören Kierkegaard formuliert. Die Einzigartigkeit ist einmalig. Schnell fährt Enderlin deshalb zum Flughafen, Abflug nach Amerika ist sein Impuls. Um Abstand zu schaffen. Denn er will die Liebe als Ideal und nicht als Tatsache. Fliegt er, fliegt er nicht. Das ist eine Schlüsselszene für das Ich und ein Anlaß des Romans *Mein Name sei Gantenbein*. Enderlin muß sich entscheiden und kann sich nicht entscheiden. Gleichgültig was der Erzähler die Figur tun läßt, die jeweils andere Entscheidung führt auch zu einer Geschichte.

Enderlin glaubt an die Wirklichkeit und macht Authentizität zur Grundlage der Liebe. Er ist hin- und hergeworfen und geht dabei verloren, wie Wolf Marchand zusammenfaßt: „Der Intellektuelle; der Geliebte, der nur das Jetzt will; der Geliebte, der die Dauer wünscht; der tut, was er will; nicht tut, was er will; tut, was er nicht will oder nicht tut, was er nicht will."[39] Gleichgültig welche Rolle der Ich-Erzähler den gebildeten Liebhaber spielen läßt, Enderlin ist eigentlich nie mit sich zufrieden. Es ist, als erliege die Figur des Enderlin der Verwirrung, die der mythische Hermes stiftet. Der ist zugleich Führer und Verführer, damit kennt sich Enderlin aus. „Auch in der Liebe spielt er diese Rolle; er ist es, der das unverhoffte Glück schenkt, die Gelegenheit." (G, 145 f.) Hermes ist verwandt mit Kairos, dem Gott des rechten Augenblicks, der auch die Illusion auf dem Theater und Gantenbeins Blindenrolle gelingen läßt.

Enderlin spielt in dem Roman eine doppelte Rolle: Er ist die Figur, in deren Gestalt sich der Ich-Erzähler in den Liebhaber von Lila versetzt, jener Frau, die mal mit Gantenbein und mal – in erster Ehe – mit dem Architekten Svoboda verheiratet ist. Zugleich ist Enderlin die Antwort auf folgende Frage: „was tut ein Mann meines Alters, wenn er weiß oder zu wissen meint, daß er nach ärztlichem Ermessen noch ein Jahr zu leben hat, bestenfalls ein Jahr?" (G, 139) Enderlin ist im Krankenhaus, weil seine Blutwerte nicht stimmen. Als sein Arzt und Freund Burri ihm die Genesung und bevorstehende Entlas-

---

[38] Sören Kierkegaard: *Entweder-Oder. Deutsch von Heinrich Fauteck*, München 1975, S. 567.
[39] Wolf R. Marchand: *Max Frisch, »Mein Name sei Gantenbein«*. In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 217.

sung ankündigt, glaubt Enderlin sich betrogen, denn er hatte im Büro des Arztes eine Notiz gefunden: „Lebenserwartung ca. 1 Jahr“ (G, 141). Enderlin bezieht den Zettel auf sich, ohne mit seinem Arzt darüber zu sprechen. Im Grunde kommt ihm nämlich diese Prophezeiung sehr gelegen, sie erübrigt andere Entscheidungen. Der Ich-Erzähler stellt sich Enderlin als jemanden vor, der sich durch seine Arbeit ein Recht auf Anerkennung erworben hat, der aber gerade deshalb immer suspekt bleibe. „Wer, wie Enderlin, sich einmal so entworfen hat, daß er sich durch Leistungen legitimieren muß, wirkt im Grunde nie vertrauenswürdig. Wir beglückwünschen ihn, nun ja, zu seinem Erfolg. Nur hilft ihm das nichts. [...] Was überzeugt, sind nicht Leistungen, sondern die Rolle, die einer spielt. Das ist’s was Enderlin spürt, was ihn erschreckt. Krank werden, um nicht nach Harvard fahren zu können, wäre das Einfachste. Enderlin kann keine Rolle spielen.“ (G, 118) Gantenbein hingegen ist ein souveräner Rollenspieler. Auch in diesem Punkt sind die beiden Figuren Spiegelbilder: identisch, aber seitenverkehrt. Gantenbein würde an Enderlins Stelle eine Krankheit vorgetäuscht haben, die ihm die Entscheidung für oder gegen Harvard und für oder gegen die Geliebte abgenommen hätte. Zwar erfindet sich auch Enderlin eine Rolle, die eines Todeskandidaten, aber genau diese erfundene Rolle spielt er nach außen nicht. Er versucht vielmehr, seine Rolle, die er für sein Leben hält, für sich zu behalten. Er spielt für sich selbst und für niemanden sonst.

Die Erfindung des Ich-Erzählers eines angekündigten Todes läßt für die Figur Enderlin mehrere Varianten zu: Angst durchfährt Enderlin, doch er sieht auch das Gute am frühen Tod. Das Erlebnis des Alterns, des körperlichen Verfalls bleibt ihm erspart sowie die Wiederholungen eines immer gleichen Lebens. In dieser Auffassung stimmt der Ich-Erzähler mit seiner Figur Enderlin überein: „Ich stelle mir die Hölle vor: Ich wäre Enderlin, dessen Mappe ich trage, aber unsterblich, so, daß ich sein Leben, meinetwegen auch nur einen Teil seines Lebens, ein Jahr, meinetwegen sogar ein glückliches Jahr, beispielsweise das Jahr, das jetzt beginnt, noch einmal durchzuleben hätte mit dem vollen Wissen, was kommt, und ohne die Erwartung, die allein imstande ist, das Leben erträglich zu machen, ohne das Offene, das Ungewisse aus Hoffnung und Angst. Ich stelle es mir höllisch vor.“ (G, 123) In dieser Lage befindet sich Enderlin, der das Ende jenes Jahres zu kennen glaubt: Er glaubt, daß er sterben wird. Mit diesem Wissen könnte er die Rolle desjenigen spielen, der dem bevorstehenden Tod ins Auge sieht, ohne anderen etwas von seinem Wissen zu sagen. Oder Enderlin könnte auch glauben, daß sich das „Kugelschreiber-Orakel“ (G, 145) zwar auf ihn bezieht, daß es sich aber nicht erfüllen werde. Enderlin täuscht sich, die Notiz bezog sich auf einen anderen Patienten. Nachdem das Jahr verstrichen ist, feiert er ein Fest. Er freut sich, daß er noch am Leben ist. Einerseits. Andererseits nimmt er mit 42 Jahren seine Vergreisung gedanklich vorweg. Sein Wahn wird Wirklichkeit. Er stirbt

an seiner Selbsttäuschung durch plötzlichen Herztod im Auto. So hat sich der Ich-Erzähler den Tod von Enderlin in der ersten Szene des Romans jedenfalls vorgestellt.

4. Bild vom Bild: Svoboda

Enderlin erlebt eine beginnende Liebe, Frantisek Svoboda eine endende. Svoboda ist der betrogene Ehemann von Lila, der nicht wie die Figur des Gantenbein durch die Blindenbrille gegen die Untreue seiner Frau geschützt ist. Svoboda ist Architekt. Vielleicht war er beruflich mit Enderlin verabredet: Wir erfahren, daß sich Enderlin während seines „letzten Jahres" ein Haus gekauft hat. (G, 157) Auch Svoboda raucht Pfeife wie Ich, Enderlin und Gantenbein. Anders als bei den Figuren Gantenbein und Enderlin wechselt das Ich jedoch nie in die Rolle Svobodas: „(Ich möchte auch nicht Svoboda sein!)" (G, 233) Svoboda ist die Vorstellung vom Ehemann der Geliebten aus der Perspektive ihres Liebhabers Enderlin. In dieser Vorstellung ist Svoboda „ein Mann, der es nie begreifen wird, wenn man ihm sagt, daß seine Güte (er hat sie nicht aus Vorsatz, sondern angeboren) tyrannisiert" (G, 224). Er ist ein Bär, eine zärtlich-verspielte Bestie (G, 230), „ein baumlanger Böhme, breitschultrig, rundschultrig, etwas zu baumlang für die grazile Lila, finde ich" (G, 234). Nach seiner Rückkehr aus London findet Svoboda seine Frau verändert und interpretiert die neue Fröhlichkeit als Zuneigung. Als Svoboda durch Lila von Enderlin erfährt, muß er seine Fehlinterpretation erkennen. „Svoboda überlegt, wann er's hätte merken können. Wozu? Natürlich hätte er es merken können. Täglich! Es ist lustig zu sehen, was man alles gemerkt hat, angefangen mit der Tatsache, daß Lila, als er von London zurückkam, einfach schöner war, jünger; dann das maßlose Geschenk zu seinem Geburtstag; vorher schon das Verschwinden ihrer Migräne, ihr Schwung, ihr strahlender Übermut vor allem in Gesellschaft, ihre Initiative, ihr Teint. All dies hat Svoboda bemerkt. Wie ein Wunder. Ihr Brief nach London, jener andere, den sie wirklich geschickt hat: kurz, aber ein Liebesbrief." (G, 229) Svoboda hatte alle diese Veränderungen einem Wunder zugeschrieben, das über Nacht die Probleme ihrer Ehe gelöst hat. Das neue Wissen darum, daß seine Frau nun Enderlin liebt, fordert eine Umwertung der Beobachtungen. Wissen verändert die Grundlage von Interpretationen. Ein Sachverhalt steht nie für sich, sondern besteht auch in seinen Umständen.

Die Situation ist ausweglos: „Jede Rolle hat ihre Schuld..." (G, 279). Die Schuld von Svobodas Rolle ist seine Großmut. Er regt sich nicht auf, er versteht alles. Es gibt kein Anrecht auf die Liebe eines Menschen, am wenigsten kann ein Ehevertrag immerwährende Liebe garantieren. Die Ehe scheint die Liebe vielmehr existentiell zu gefährden. Das alles weiß Svoboda in der Vorstellung des Liebhabers. Trotz aller Liberalität, allen Wissens um die Bedürfnisse des anderen und der Einsicht, daß die eigene Liebe kein

Anrecht auf die Liebe des anderen begründet, gerät Svoboda aus der Fassung. „Warum, ja, warum fällt jetzt kein Vorhang?“ (G, 231) Die Eifersucht hat keinen Notausgang. Auch den gutmütigen, einsichtigen Svoboda nimmt sie gefangen. „Inzwischen ist es Donnerstag geworden, ja, aber noch immer fällt kein Vorhang; das Leben, das tatsächliche, gestattet es ja nicht, daß man es überspringt, nicht um ein Jahr und nicht um einen Monat und nicht um eine Woche, auch wenn man ungefähr weiß, was folgen wird...“ (G, 233) In der Vorstellung des Erzählers folgen Eifersuchtsszenen einer feststehenden Dramaturgie. Anders als im Theater muß aber immer wieder jeder Fehler neu gemacht werden. Im tatsächlichen Leben können auch die unangenehmen Szenen nicht übersprungen werden. Svoboda versucht es. Er macht eine Reise, um Abstand zu gewinnen. Die Trennung belebt auch für kurze Zeit die Ehe mit seiner Frau. Die beiden fahren ans Meer, doch nach ihrer Rückkehr ist Svoboda bald wieder der alte. Er möchte mit diesem Enderlin reden, damit er kein Gespenst bleibt. Das Ich kann sich nur vorstellen, daß sich der von ihm erfundene Svoboda den Liebhaber seiner Frau nur als sein eigenes Spiegelbild vorstellen kann. „Einmal angenommen, Svoboda sehe so aus, dann läßt sich erraten, wie er sich seinerseits diesen Enderlin vorstellt: – ein schlanker und zierlicher Intellektueller, nicht gerade hühnerbrüstig, aber zierlich. Kein Bär. Eher ein Vogel. Kein Böhme. Eher ein spanischer oder französischer Typ, allenfalls Italiener, jedenfalls schwarzhaarig (was nicht stimmt) mit einer zierlichen Habichtnase (was ebenfalls nicht stimmt) [...] Und witzig in jeder Lebenslage. Kein Geschichtenerzähler, aber witzig. Im Bett benimmt er sich wie in einem französischen Film. Politisch? Wahrscheinlich halblinks. [...] Ich werde Svoboda enttäuschen!“ (G, 235 f.) Das Gemeinsame von Ehemann und Liebhaber ist die Frau, um die sich beide bemühen. Die beiden Männer werden sich ähnlich sein. Schließlich lieben sie dieselbe Frau und werden von derselben Frau geliebt. Andererseits wird sich Lila auch in einen Mann verliebt haben, der nicht so ist wie Svoboda. „Er hat etwas, was ich nicht habe“, stellen sich beide Männer vor. In seiner Selbstinterpretation hat Max Frisch prägnant zusammengefaßt, wie Liebhaber und Ehemann sich aufeinander beziehen und voneinander abhängen. „Man glaubt schon, man sei der Geliebte, und unversehens ist man der Gatte, der sich einen Geliebten vorzustellen hat, und der Geliebte wiederum hat sich nach und nach den Gatten auch vorzustellen. Ich und Er, und indem man sich das Verhalten des andern vorstellt, erkennt man plötzlich sich selbst, was mitunter komisch ist.“[40] Um nochmal deutlich zu machen, wie dieses Bild des Liebhabers im *Gantenbein*-Roman zustande kommt: Ich stellt sich in der Gestalt Enderlins den Ehemann seiner Geliebten Lila vor und stellt sich dann vor, wie sich dieser vorgestellte Svoboda den

[40] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 326.

Liebhaber seiner Frau, also den Ich-Erzähler in der Rolle Enderlins vorstellt. Für diese vorgestellten Vorstellungen gelten wiederum die Erzählprinzipien des Ich-Erzählers: Niemand kann frei erfinden, im Zentrum jeder Vorstellung steht die eigene Erfahrung, das Ich selbst.

Entsprechend seinem Konzept überlegt der Erzähler mehrere Handlungsmöglichkeiten für Svoboda: Er könnte bei einem Autounfall sterben. Oder er gesteht seiner Frau den Liebhaber großmütig zu in der stillen Hoffnung, sie durch seine Toleranz zurückzugewinnen. Oder Svoboda sucht sich seinerseits eine Geliebte, um mit der Verletzung umzugehen. „Er versucht sich zu verlieben, um ein Gleichgewicht herzustellen, wenn nicht ein Gleichgewicht des Glücks, so doch ein Gleichgewicht der Eifersucht." (G, 237) Doch seine Eifersucht ist kein besonders verführerischer Antrieb. Der verlassene Svoboda könnte die Figur sein, in deren Gestalt der Ich-Erzähler sich in einer leeren Wohnung sieht. „Ich sitze in einer Wohnung: – meiner Wohnung... Lang kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist; ich sehe Reste von Burgunder in einer Flasche, Inselchen von Schimmel auf dem samtroten Wein, ferner Reste von Brot, aber ziegelhart. [...] Von den Personen, die hier dereinst gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine weiblich." (G, 19) Das verlassene Ich überlegt am Anfang des Romans, die Wohnung anzuzünden. Gegen Ende des Romans platzt dem Ich in Gestalt Svobodas der Kragen: „Wenn ich Svoboda wäre: Ich würde mein Gewehr aus dem Schrank holen [...]" (G, 259). Anders als in einer der Geschichten für Camilla schießt Svoboda weder auf das Gesicht seiner Frau, noch auf die Lenden ihres Liebhabers. Der Ich-Erzähler läßt Svoboda vielmehr auf das gemeinsame Leben schießen, auf die Einrichtung der Wohnung.

Welche Verhaltensweise der Ich-Erzähler für Svoboda auch durchspielt, die Ehe mit Lila ist nicht zu retten: „Er verliert sie so oder so..." (G, 237). Die Liebe ist kaputt, dafür ist Svoboda frei, wie übrigens auch sein alttschechischer Name verrät, der „der Freigelassene" bedeutet.[41] „Wie ein Außenstehender, der zwar keinen Rat erteilen will, aber es dennoch tut, weiß er, daß es für dieses Paar nur noch die Scheidung gibt, je rascher umso besser, also macht schon. Er pfeift. Frei für Menschheitsfragen, also erleichtert, nämlich entlassen aus all dem, was man das Private nennt, fährt er nachhaus, schlendernd mit Hundertstundenkilometer durchschnittlich, Vergangenheit hat keine Eile..." (G, 242) Svoboda ist die Sorge los, an der Enderlin fast zerbricht: daß die Liebe zu Ende gehen könnte.

[41] „Svoboda". In: Rosa und Volker Kohlheim: *Familiennamen*, S. 654.

5. Selbstliebe: Philemon

Die Geschichten über Philemon und Baucis sind in Interpretationen des Romans bisher kaum beachtet worden. Nur Gantenbein, Enderlin und Svoboda werden als Rollen des Ichs angesehen. Sogar Svoboda wird als eine Figuration des Ich-Erzählers anerkannt, obwohl der Ich-Erzähler in keiner Episode als Svoboda auftritt. Svoboda ist vor allem eine Erfindung Enderlins. In dem Dreieck gescheiterte Ehe, Ehebruch, glückliche Ehe scheinen für die Interpreten die wichtigen Konstellationen dargestellt zu sein. Philemon ist zwar einerseits eine Figur aus einer Geschichte Gantenbeins für Camilla, also nur eine vermittelte Erfindung des Ich-Erzählers, aber auch eine Figur, zu der der Erzähler Ich sagt. Und er ist eine Vorstellung Svobodas, des vom erfundenen Enderlin vorgestellten Ehemanns.

In dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* verstehen sich Philemon und Baucis nicht so gut wie das mythische Paar, das Ovid in der „klassischen Mär" (G, 176), in den *Metamorphosen* beschreibt. Ovid läßt Lelex erzählen, daß Philemon und Baucis, ein altes und armes Ehepaar, Zeus und Hermes Quartier und Abendessen gewähren, während ihre Nachbarn die beiden Götter abgewiesen hatten. Zum Dank für die Gastfreundschaft der großzügigen Alten verwandeln Zeus und Hermes deren ärmliche Hütte in einen Tempel, nachdem sie die Häuser der Nachbarn im Sumpf haben versinken lassen. Bei ihrem gleichzeitigen Tod verwandeln sich Philemon und Baucis in eine Eiche und eine Linde.[42] „Und als schon über beider Gesichter der Wipfel emporwuchs, / Tauschten sie Worte, solange sie durften: ‚Leb wohl, o mein Gatte!' / Riefen sie beide zugleich, und zugleich verbarg und umhüllte / Laubwerk ihr Antlitz."[43] Philemon und Baucis verkörpern das Ideal einer Ehe, die nicht allein auf sinnlicher Liebe beruht. Sie stehen nebeneinander, jeder für sich, und haben sich viel zu erzählen. Im *Gantenbein*-Roman hingegen betrügt Philemon seine Frau Baucis mit sich selber. Er liebt nicht die Frau, sondern ihr Spiegelbild, jenes Bild, das er sich von ihr gemacht hat. Umgekehrt, denkt er, sei es genauso. „Einmal, in einem Hotel, war er bestürzt, als er die Umarmung, während sie stattfand, in einem Spiegel sah, und froh, daß es sein Körper war, mit dem sie ihn betrog, und er schaute in den Spiegel, in dem er sie ebenso betrog. Es kam zu Krisen über Lappalien. Dabei liebten sie einander. Eines Abends, später, saß er eine Zeitung lesend, während sie im Bett lag; er hatte Gedanken, alltägliche, wie er sie manchmal in der Umarmung heimlich hatte, aber er saß tatsächlich in dem Sessel; sie schlief, und er konnte sich, von jenem Spiegel belehrt, ohne weiteres vorstellen, wie ein andrer sie umarmt, und saß da-

---

[42] Ovid: *Metamorphosen*, VIII, 616-720, München u.a. 1992, S. 268-273.
[43] Ebd., 716-719, S. 273.

neben, keineswegs bestürzt, eher froh um die Tilgung seiner Person, eigentlich heiter: Er möchte nicht der andre sein." (G, 233 f.) Ehebruch findet im Kopf statt und nicht im Bett und ist außerdem nicht unbedingt vergnüglich, wie die Figur Enderlin zeigt.

Philemon wird blind vor Eifersucht. Baucis bekommt Briefe, von denen sie nach seiner Wahrnehmung auffällig schweigt. Durch ihr Schweigen wird Philemons Eifersucht zum Wahn. Er unterschlägt drei Briefe, um Baucis zum Reden zu bringen. Sie jedoch bleibt stumm. Nahe der Raserei erbricht Philemon eine Kassette seiner Baucis und findet darin die Briefe „so zärtlich, daß er sie nicht als seine eigenen erkennt" (172). Er liest: „*Damit Du keine Schwierigkeiten hast,* Fortsetzung auf dem nächsten Blatt, *wenn Svoboda nicht will, daß wir einander schreiben...* Wieso Svoboda? Das würde heißen, daß das seine eignen Briefe sind. Nun ja, sage ich, das merkst du erst jetzt? Es ist seltsam, wie fremd uns bisweilen die eigene Handschrift sein kann, vor allem wenn man nicht drauf gefaßt ist, wenn man eine Schublade aufbricht, um einer schlafenden Frau auf die Schliche zu kommen, und dabei nur sich selbst auf die Schliche kommt." (G, 191) Philemon wird das Opfer seiner Eifersucht, die nie aus Liebe resultiert, wenn der weise Arzt Burri, ein Freund von Ich, Gantenbein und Enderlin, Recht hat: „Ein Mann, der an seiner Frau leidet, ist selber schuld... Was Männer hörig macht: ihre Verachtung der Frau, die sie sich selber nicht eingestehen; daher müssen sie verherrlichen und stellen sich blind [...]. Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher; sobald man sie liebt, ist sie ein Wunder, also unhaltbar –" (G, 208 f.) Diese Vorstellung eines „Phasenverlaufs" von Liebe und Beziehung ist der Grundeinfall des Ich-Erzählers: Enderlin ist die gestaltete Befürchtung, daß die Liebe verschwindet, wenn sie zu einer Beziehung mit der Geliebten wird. Svoboda ist der Ausdruck dafür, daß nach dem Ende der Beziehung die Frau wieder zum Menschen wird. Und Gantenbein schließlich figuriert für die Einsicht, daß Männer blind sein müssen, um das Wunder der Liebe zu retten, das zur Ehe erstarrt ist.

C. Exkurs: Blinde Seher und Narzißten

Philemon und Baucis werden explizit aus „alten Mären" in den Roman zitiert. Doch noch weitere Stoffe und Motive des Romans *Mein Name sei Gantenbein* haben ihre Quellen in der antiken Mythologie: Die Erfindungen des Erzählers greifen auf Motive aus den großen Erzählungen von Göttern und Menschen zurück und variieren sie. Enderlin ist ein Fachmann für den Gott Hermes, den listigen Dieb, den Gott der Utopien, der oben dargestellt wurde. Als blinder Seher ist Gantenbein mit dem Wahrsager Teiresias verwandt. Der konnte was das Buch-Ich nicht kann: Er verwandelt sich in eine Frau. Eines Tages beobachtet Teiresias Schlangen beim Liebesspiel. Als er – weiß Gott warum – mit seinem Stock nach dem Schlangenpärchen schlägt, wird er zur Frau. Sieben Jahre später

wiederholt sich das Ereignis und Teiresias ist wieder Mann. Eines Tages beschwert sich Saturnia über die sexuellen Eskapaden ihres Göttergatten Jupiter. Zu seiner Verteidigung behauptet dieser, daß die Frauen ohnehin mehr Spaß beim Sex hätten als die Männer, wodurch seine Seitensprünge gerechtfertigt seien. Jupiter und Saturnia können ihren Streit nicht schlichten, weil sie die Lust des anderen Geschlechts nie selbst empfunden haben. Deshalb berufen sie Teiresias als Sachverständigen, weil der beide Geschlechter kennt. Teiresias bestätigt die Ansicht des Göttervaters. „Saturnia grämte / Sich, so berichtet man, über die Maßen und mehr, als es wert war, / Und verdammte die Augen des Richters zu ewigem Dunkel. / Doch der allmächtige Vater – es darf ja kein Gott eines Gottes / Taten die Gültigkeit nehmen –, fürs Augenlicht, das ihm genommen, / Schenkt er ihm die Kenntnis der Zukunft: so mildert die Ehrung die Buße."[44] Teiresias' Sehergabe ist mittelbar die Folge seiner Blindheit und die Blindheit wiederum ist eine Strafe für die Erkenntnis der Geschlechter. In diese Richtung zielt auch eine andere Quelle, nach der Athena Teiresias mit Blindheit geschlagen hat, weil er sie nackt beim Baden gesehen hatte. Schließlich wird berichtet, daß er das Augenlicht verlor, weil er als Wahrsager göttliche Geheimnisse verriet.[45] Philemon wird blind vor Eifersucht. Gantenbein hat so viel Einsicht in das Verhältnis der Geschlechter, daß er zu wissen meint, daß Zusammenleben nur möglich ist, wenn sich der Mann blind stellt.

Über mehrere Generationen ist Teiresias Ratgeber des Könighauses von Theben. Er ist es beispielsweise auch, der Laios und Iokaste in der Tragödie des Sophokles weissagt, daß ihr Sohn Oidipus den Vater erschlagen und die Mutter heiraten wird. Ovid erzählt die Vorgeschichte. Die erste Weissagung des Teiresias habe dem neugeborenen Narcissus gegolten: „und als man den schicksal- / Kündenden Seher befragte, ob je dieser Knabe zu hohem / Alter gelange, da gab er zur Antwort: »Ja, wenn er sich fremd bleibt.« [...] Sechzehnjährig war er geworden, der Sohn des Cephisus, / Und bald schien er ein Knabe zu sein, bald wieder ein Jüngling / Liebende Sehnsucht erregt' er bei vielen, bei Jünglingen, bei Mädchen; / Doch es beseelte den zärtlichen Körper die sprödeste Härte: / Niemand vermochte den Schönen zu rühren, kein Jüngling, kein Mädchen."[46] Während Teiresias die Liebe aus der Perspektive beider Geschlechter kennt, kennt Narcissus nur die Liebe zu sich selbst. Er verschmäht einen Bewerber nach der anderen Bewerberin, bis ein Verehrer zum Himmel fleht: „»Möge er selbst so lieben und nie das Geliebte

[44] Ebd., III, 333-338, S. 102.
[45] Vgl. Hans von Geisau: „Teiresias". In: Walther Sontheimer, Konrat Ziegler (Hrsg.): *Der Kleine Pauly*, Bd. V, München 1979, Sp. 558.
[46] Ovid: *Metamorphosen*, III, 346-355, S. 102 f.

besitzen!«“[47] Dieser Wunsch wird erhört und auf sehr einfallsreiche Weise erfüllt. Narcissus kommt an eine silberglänzende Quelle, um zu trinken. „Doch wie den Durst er zu stillen begehrt, erwächst ihm ein andrer / Durst: beim Trinken erblickt er herrliche Schönheit; ergriffen / Liebt er ein körperlos Schemen: was Wasser ist, hält er für Körper. [...] Alles bewundert er jetzt, weshalb ihn die andern bewundern: / Sich begehrt er, der Tor, der Liebende ist der Geliebte, / Und der Ersehnte der Sehnende, Zunder zugleich und Entflammter. / Oh, wie küßt' er so oft – vergeblich! – die trügende Quelle, / Tauchte die Arme so oft in Wasser, den Hals zu umschlingen, / Den er erschaut, und kann sich doch selbst im Gewässer nicht fassen. [...] Gläubiger Knabe, du haschest vergeblich nach flüchtigen Bildern! / Nirgends ist, was du ersehnst; was du liebst, du wirst es vernichten, / Wenn du dich wendest; du siehst nur ein nichtiges Spiegelbilde;“ Narcissus klagt eine ganze Zeit über sein Schicksal, bevor er seine Täuschung begreift: „Lieben – ich muß es und schauen; doch was ich erschaue und liebe, / Kann ich nicht greifen: den Liebenden hemmt eine mächtige Täuschung. [...] Er selbst wünscht meine Umarmung! / Denn so oft ich zum Kuß nach dem klaren Gewässer mich neige, / Gleich oft strebt er mir zu mit empor sich wendendem Munde. / Möglich scheint die Berührung: die Liebenden trennt nur ein Kleines. / Wer du auch seist, komm heraus! Was täuschst du mich, einziger Knabe?“[48] Nach diesen tragischen, aber auch komischen Annäherungsversuchen an sein Spiegelbild begreift Narcissus, daß er selbst es ist, den er im Spiegel liebt. Nun kommt er vom Regen in die Traufe. Denn nachdem er die narzißtische Liebe erfunden hat, steht noch die Weissagung des Teiresias zur Erfüllung aus. Kaum hat er sich erkannt, beginnt Narcissus durch sein unstillbares Liebesleid zu altern. Er wird welk und stirbt. Er wird zur Wohnung der Toten geleitet, von Hermes wahrscheinlich, und spiegelt sich fortan im Wasser des Styx.

Die Bezüge des Romans *Mein Name sei Gantenbein* zu diesen Mythen sind vielfältig. Es beginnt mit dem Titel von Ovids Gedicht: *Metamorphosen*, Verwandlungen, sind auch das Strukturprinzip des Romans. In der Figur des Teiresias ist die Blindheit eine Folge seiner Erkenntnis von Mann und Frau. Narcissus werden die eigenen Augen zum Verhängnis. In der Tragödie des Sophokles sticht sich Ödipus die Augen aus, als er erkennt, daß er der Weissagung des Teiresias gemäß seine eigene Mutter geheiratet hat. Gantenbein ermöglicht das Zusammenleben mit Lila durch gespielte Blindheit. Teiresias hat die Grenze zwischen den Geschlechtern überschritten. Allen männlichen Figuren des *Gantenbein*-Romans bleiben die Frauen fremd. Selbst der Ich-Erzähler, der sich eine Menge vorstellen

[47] Ebd., 405, S. 104.
[48] Ebd., 415-454, S. 105 f.

kann, kann sich nicht in eine Frau verwandeln. Narcissus ist als tragische Figur zwischen zwei Prinzipien eingeklemmt: Aus der unglücklichen Liebe zu sich selbst kann ihn nur die Selbsterkenntnis befreien, die aber seinen Tod zur Folge hat. Im Spiegel sieht Narcissus sich als den anderen, den Geliebten, der er in Wahrheit selber ist. Das autobiographische Konzept des Ich-Erzählers verwandelt dieses Motiv: Der Ich-Erzähler will sich erkennen im Spiegel der anderen. Der Erzähler will sich von außen sehen und stellt sich dafür vor, was andere an seiner Stelle getan hätten oder wer er geworden wäre, wenn er andere Entscheidungen getroffen hätte. Er macht die anderen zu seinem Spiegel, in dem er sich fremd und zugleich vertraut ist. Während sich Narcissus im Spiegel zunächst nicht erkennt, ist das Unternehmen des Erzählers im Gegensatz dazu von der These geleitet, daß jede seiner Vorstellungen ein Spiegel seines Selbst ist, das er „Erlebnismuster" nennt. In den Verwandlungen soll sich das Wesen zeigen. Philemon betrügt im Spiegel seine Frau Baucis mit sich selbst, er erkennt die gestohlenen Liebesbriefe nicht als die eigenen. Narcissus beginnt nach der Selbsterkenntnis zu altern. Die Erkenntnis der Wahrheit zerstört das Leben. Die Angst vor dem Altern bringt Enderlin den Tod.

Und noch eine grundsätzlichere Beziehung hat der Roman *Mein Name sei Gantenbein* zum Mythos: Mythen sind Ausdruck des Glaubens an den tragischen Charakter des Schicksals. Der Logos ist das Prinzip des Verstehens, die Vernunft fordert Einsicht und glaubt an die Überwindung des Schicksals durch Erkenntnis. Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* hingegen steht im Rahmen des Gegensatzes von Mythos und Logos, den die Tradition des Logos errichtet hat, auf Seiten des Mythos. Der Mythos erkennt die Ausweglosigkeit von Situationen an, die Unüberwindlichkeit des Schicksals, die der Logos nicht anzuerkennen bereit ist. Jede Rolle, so verwandelt der Roman *Mein Name sei Gantenbein* die Vorstellung des Schicksals, bedeutet bestimmte Möglichkeiten und Grenzen. Aber ohne eine Geschichte kann niemand leben. Selbst die Einsicht in die Eifersucht kann sie nicht verhindern. Die Liebe ist ein Wunder, wenn sie gelingt. In den Göttergeschichten folgen die Menschen Fäden, deren Verlauf von den Göttern vorgeschrieben wird. Im Roman sind die Figuren Marionetten des Erzählers. Er ist ihr Schicksal. Das Buch-Ich treibt ein Spiel mit Möglichkeiten und meint das Leben selbst. Weil die Figuren aber Vorstellungen des Erzählers sind, zeigt er sich als Grund seines eigenen Schicksals. Am Verhängnis, das zeigt der Roman, ändert das nichts.

In dem Text *Öffentlichkeit als Partner*, von dem später ausführlicher die Rede sein wird, gibt Max Frisch an, daß er aus dem Drang heraus erzähle, „Dämonen zu bannen, indem

man sie an die Wand malt“[49]. Enderlin faßt den Dämon im *Gantenbein*-Roman als den Puppenspieler des Menschenlebens auf. Nach der Nacht, die er mit der fremden Frau verbracht hat, überlegt er: „Es gibt einen Dämon, schien ihm heute, und der Dämon duldet kein Spiel, ausgenommen sein eignes, er macht unser Spiel zu dem seinen, und wir sind das Blut und das Leben, das keine Rolle ist, und das Fleisch, das stirbt, und der Geist, der blind ist in Ewigkeit, Amen...“ (G, 71) Auch der Dämon ist eine mythische Figur. Ursprünglich ist der *Daimon* das Schicksal überhaupt, später auch das Göttliche. Dämon bezeichnet die unbestimmte, geheimnisvolle Macht des Gottes und in dieser Bedeutung ist der Begriff heute vor allem gebräuchlich. Der Dämon verschwindet, wenn er erkannt ist. Ist er nämlich begriffen, ist sein Geheimnis dahin. Zugleich steht der Dämon aber nicht nur für den fernen, dubiosen Gott, sondern für den Charakter des Einzelnen. „Seine Eigenart ist dem Menschen sein Dämon (*d.h. sein Geschick*).“[50], hat Heraklit geschrieben. Die Stoiker hatten die Vorstellung, daß sich jeder Mensch vor der Geburt einen Dämon als Schutzgeist aussuche, der fortan sein Wesen prägt, sein Tun lenkt und für Glück und Unglück verantwortlich ist.[51] Sein Dämon ist der Charakter oder, in der Redeweise des *Gantenbein*-Romans, das Erlebnismuster eines Menschen. Man muß sich Rollen und Lebensgeschichten erfinden. Doch einmal gewählt, wird das Selbstbild zum Fluch.

D. Mein Leben als Mann

Zum Hauptthema des Romanciers Frisch ist das problematische Verhältnis von Identität und Rolle bestimmt worden. Der Begriff der Rolle stammt, wie bereits dargestellt, aus dem Zusammenhang der Metapher des Welttheaters. In den fünfziger Jahren hat die Soziologie diese Trope mit großer Wirkung aufgegriffen.[52] Seitdem bildet der Rollenbegriff den Mittelpunkt verschiedener soziologischer Modelle und ist auch im Alltagsbewußtsein fest verankert. Diese Rollentheorien sind in die Sphäre der Kunst rückübertragen und als Kategorien auf Literatur, auch auf das Werk Max Frischs angewendet worden.[53] Das schicksalhafte Scheitern der Ehe, die Unmöglichkeit dauerhafter Liebesbeziehungen, ist ein weiteres Problem, das nicht nur der Roman *Mein Name sei Gantenbein*, sondern auch alle anderen Prosawerke des Schweizer Autors dominiert. Frisch ist als existentialistischer Autor klassifiziert worden, weil die Sehnsucht nach Authentizität sowie die Angst vor

---

[49] Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner*. Werke IV, S. 246.
[50] Heraklit: *Fragment 119.* Hermann Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, S. 30.
[51] Vgl. „Dämon“. In: Johannes Hoffmeister: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S. 146 f.
[52] Vgl. Talcott Parsons: *The Social System* (1951), London 2001; Ralf Dahrendorf: *Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle* (1958), Opladen 1977.
[53] Vgl. Gisela Ullrich: *Identität und Rolle*, S. 96-115.

dem Altern und dem Tod in seinen Romanen thematisiert werden.[54] „Seine immergleichen Fragen sind von existentieller Reichweite. Nur ihretwegen erzählt er; er stellt seine Problematik nicht in den Dienst einer Erzählung, sondern erzählt, um existentielle Probleme zum Ausdruck zu bringen."[55] Marcel Reich-Ranicki bringt den Roman *Mein Name sei Gantenbein* auf die pauschale Formel: „die leidende Kreatur zwischen Liebe und Tod"[56]. Alle diese Auffassungen sind richtig und sie belegen in ihrer Konzentration auf die Stellungnahmen, auf den Gehalt von Frischs Texten, daß sich der Erfolg des Autors auch auf seine umfassende Einsicht in die Facetten bürgerlichen Lebens gründet. Seine Romane sind Breviere von Lebensklugheit und Menschenkenntnis. Mindestens ebenso bedeutend ist aber auch ein anderes Thema seiner Erzählungen: das Erzählen. Über den Roman *Mein Name sei Gantenbein* schreibt Hans-Egon Holthusen: „Das Thema des Romans, so könnte man (unter anderem) sagen, ist eine «*technische Reflexion*»: ein Werkstattgespräch des Erzählers mit sich selbst über die Möglichkeit des Erzählens."[57] Es geht in Frischs Romanen um die Grenze von Dichtung und Leben, um die Nahtstelle von Möglichkeit und Wirklichkeit. Der Ort, an dem dieser Grenzbereich ausgelotet werden kann, ist das Erzählen.

In einem Interview mit Horst Bienek meinte Max Frisch 1961, während er schon am *Gantenbein* arbeitete: „Die Ich-Position des Erzählers: das ist eine Grundfrage der modernen Epik. Ganz vordergründig gesprochen: natürlich ist mein Erzähler-Ich nie mein privates Ich, natürlich nicht, aber vielleicht muß man schon Schriftsteller sein, um zu wissen, daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben. Auch in diesem Augenblick. [...] Was ich meine: jedes Ich, das erzählt, ist eine Rolle. Das ist es, was ich darstellen möchte. Jede Geschichte, die sich erzählen läßt, ist eine Fiktion. Die Wahrheit ist keine Geschichte, sie ist da oder nicht da, die Wahrheit ist ein Riß durch den Wahn."[58] Auffällig sind die Selbstzitate aus diesem und anderen Interviews und Essays im *Gantenbein*-Roman. Zum Beispiel sagt der Ich-Erzähler gegenüber dem Barmann: „»Jede Geschichte ist eine Erfindung [...] jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle –«" (G, 48) Bei Frisch verschwimmen die Grenzen der Genres, die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität. Frisch glaubt, daß das Erzählen immer gleich funktioniert, in literarischen Texten wie in realen Situationen. Selbst die eigene Identität sei ebenso erfunden wie jede fiktionale Geschichte. Diese These hat Frisch intensiv erkundet. „Man könnte sagen:

---

[54] Vgl. Marius Cauvin: *Max Frisch, das Absolute und der »nouveau roman«*. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*, S. 337; W.G. Cunliffe: *Existentialistische Elemente in Frischs Werken*. Ebd., S. 158-171.
[55] Manfred Jurgensen: *Mein Name sei Gantenbein*, Freiburg 1971, S. 126.
[56] Marcel Reich-Ranicki: *Plädoyer für Max Frisch*. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*, S. 333.
[57] Hans-Egon Holthusen: *Ein Mann von fünfzig Jahren.* In: Albrecht Schau (Hrsg.): *Max Frisch*, Freiburg 1971, S. 121.
[58] Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern. Max Frisch*, München 1962, S. 24 f.

fragend entwirft und verwirft Frisch sich unaufhörlich vor unser aller Augen, fragend macht er sich selbst zu einer Art von Experimentierfeld."[59] Max Frisch spielt die Rolle eines Erzählers, wenn er „Ich" sagt, in den Tagebüchern, im Interview oder in essayistischen Stellungnahmen zum eigenen Werk nicht anders als in seinen Romanen und Erzählungen. „Was nun Frisch betrifft so fällt bei ihm die Neigung auf (die er mit anderen teilt), nehmen wir ihn im Ganzen, daß er sein Persönliches, sein Privates nicht in der Kunst fallen läßt, daß er sich nicht überspringt, daß es ihm um sein Problem geht, nicht ein Problem an sich. [...] Am absurdesten schein es jedoch, aus einer Selbstdarstellung einen Roman machen zu wollen, das zu tun, was Frisch unternimmt."[60] Was Friedrich Dürrenmatt, Freund und Kollege Max Frischs, hier anläßlich des Romans *Stiller* feststellt, bestätigt Walter Schmitz für das gesamte Werk Frischs: „Max Frisch verfolgt dezidiert eine Poetik der Icherkundung. In einem genau zu qualifizierenden Sinn dürfen seine Werke als Metamorphosen eines Tagebuchs angesehen werden. Treibendes Moment seiner Icherkundung ist der Zweifel. Der Zweifel vermutet hinter der scheinbaren Faktizität der Wirklichkeit ein Weiteres, das Eigentliche."[61] Max Frisch geht es also um den Versuch der Aufklärung von Täuschungen. Auch Helmut Heißenbüttel stimmt in seiner Rezension des *Gantenbein*-Romans mit dem Titel *Ein Erzähler, der sein Handwerk haßt?* der These zu, daß Frisch autobiographisches Material verwende habe. „Damit soll nicht einem Eindringen in die Privatsphäre Max Frischs das Wort geredet, sondern ein Umstand gekennzeichnet werden, der nicht ohne Beispiel in der Literatur der letzten fünfzig Jahre ist: die Ersetzung der Fiktion durch das unmittelbare Material der Autobiographie."[62] Als Vorbilder dieser Entwicklung nennt Heißenbüttel Henry Miller und Jean Genet, die es geschafft hätten, ihrem autobiographischen Material literarische Bedeutung zu geben. Frisch hingegen sei an diesem Versuch gescheitert. „Statt diese [literarische, nicht bekenntnishafte, SHK] Wahrheit zu suchen, lügt er [...] vor sich hin als ein Antiselbstentblößer, der er in Wahrheit nicht ist."[63] In welchem Verhältnis stehen Autor und Werk? Zeigt sich der Autor Frisch oder versteckt er sich? Versteckt er, daß er sich zeigt, oder zeigt er, daß er sich versteckt?

1. Ich

Neben Dramen und Romanen hat Frisch Tagebücher veröffentlicht. Zum zehnten Todestag des Autors resümiert Peter Hamm: „Doch unzweifelhaft ist, daß Max Frisch in der

---

[59] Peter Hamm: *Leben in der Frageform*. In: Akzente, 48. Jg. (2001), H. 4, S. 356.
[60] Friedrich Dürrenmatt: *»Stiller«, Roman von Max Frisch*. In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 8 f.
[61] Walter Schmitz: *Nachwort.* In: Ders.: *Über Max Frisch II*, S. 558.
[62] Helmut Heißenbüttel: *Ein Erzähler, der sein Handwerk haßt?* Die Welt der Literatur, Nr. 13, 3.9.1964, S. 364.
[63] Ebd.

Form des Tagebuchs die ihm ganz gemäße literarische Form gefunden hat, wobei Frischs Tagebuch eben kein intimes Tagebuch ist, also nicht der Ort der großen Confessionen – diese finden sich eher in der Verkleidung der Fiktion in Frischs Romanen und späten Stücken –, es ist vielmehr der Ort der Entwürfe, der Einsprüche, der Fragen und der Korrekturen. Nicht nur sind fast alle Romane und Stücke Frischs in seinem Tagebuch vorgebildet, sie werden dort auch immer wieder indirekt korrigiert oder demontiert, wie überhaupt Frischs ganzes Werk als ein ununterbrochener Akt der Korrektur oder der Demontage erscheint."[64] Mit der Veröffentlichung der Tagebücher hat Frisch aus dem Ort intimer Bekenntnisse einen Ort öffentlicher Entwürfe gemacht. Die Funktion, intime Besinnung oder privater Notizblock zu sein, haben die Tagebücher bei Max Frisch schon aus Gründen ihrer Entstehung verloren. Bereits die *Blätter aus dem Brotsack,* ein Kriegstagebuch des Kanoniers Frisch, war von Beginn der Aufzeichnung an für die Veröffentlichung vorgesehen,[65] ebenso die *Tagebücher 1946-49* und *1966-71*. In einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold erklärt Max Frisch: „Ich habe damals auch ein privates Tagebuch geführt, nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Aber alles, was in diesem ersten Tagebuch steht, ist für die Veröffentlichung geschrieben worden. Die Tagebücher eins und zwei geben nie vor, nicht mit dem Leser zu rechnen; es ist eine Form wie der Briefroman usw."[66] Frischs *Tagebücher* sind fiktionale Texte. Umgekehrt hat er – im *Stiller,* vor allem aber in *Montauk* und *Mein Name sei Gantenbein* – den Roman mit durchgängiger Fabel durch ein Journal von Einfällen ersetzt. Es ist auch bestritten worden, daß der *Gantenbein* überhaupt ein Roman sei, weil ihm die formale Einheit fehle.[67] So wie Frisch die *Tagebücher* in ein Medium der Mitteilung verwandelt hat, ist der Roman *Mein Name sei Gantenbein* umgekehrt zwar kein intimes Tagebuch, aber wie ein persönlicher Notizblock mit Bewußtseinsprotokollen gestaltet. Tagebuch und Skizze waren konventionell Texte, die ein Schreiber für sich selbst und eben nicht für ein Publikum verfaßte. Oben[68] ist jedoch auch dargestellt worden, daß das Tagebuch, der Brief und die Ich-Form im 18. und 19. Jahrhundert auch in fiktionalen Texten zum Garanten authentischen Ausdrucks avancierten. Eben diese Gewißheit, für die das Ich stand, zerstört Max Frisch. Die Motivation des Autors scheint vollkommen unpolitisch in einer Form der Selbstfindung zu liegen. Doch gerade die Darstellung des Ichs, heißt es im Roman *Mein Name sei Gantenbein*, habe eine politische Funktion. „Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzel-

[64] Peter Hamm: *Leben in der Frageform*. In: Akzente, 48. Jg. (2001), H. 4, S. 356.
[65] Volker Hage: *Max Frisch*, Reinbek 1983, S. 31 f.
[66] Heinz Ludwig Arnold: *Schriftsteller im Gespräch I. Gespräch mit Max Frisch*, Zürich 1990, S. 249.
[67] Vgl. Wolfgang Joho: *Spiel mit Möglichkeiten*. In: Neue Deutsche Literatur, 13. Jg. (1964), H. 1, S. 134.
[68] Vgl. „Das Ich in der Literatur", S. 91.

nen Ich, nirgends sonst.“ (G, 68) Hier scheint das alte, genieästhetische Motiv wieder auf: Die geniale Subjektivität des Künstlers soll die Objektivität des Kunstwerks garantieren.

Wenn jedes erzählende Ich eine Rolle ist, dann ist auch das Buch-Ich im *Gantenbein*-Roman eine Rolle. Jede Rolle hat einen Träger. Welcher Schauspieler verbirgt sich hinter der Rolle des Ich-Erzählers? Man könnte, was verschiedene Kritiker getan haben, den Autor selbst zum Erzähler des *Gantenbein*-Romans erklären. Anders als etwa in der – als autobiographisch aufgefaßten – Erzählung *Montauk* habe Frisch im *Gantenbein* eben nur darauf verzichtet, sich selbst explizit beim Namen zu nennen. Die Erzähltheorien des Buch-Ichs und seines Autors Max Frisch zeigen außerdem bedeutende Übereinstimmungen, was diese Auffassung unterstützt. Nicht nur poetologische Positionen, sondern auch ganze Episoden, etwa die Geschichte von dem Pechvogel, der in der Lotterie gewinnt, finden sich sowohl in dem Interview mit Horst Bienek[69] als auch im Roman. Den Grund dafür, daß Max Frisch im Roman die Perspektive eines Ich-Erzählers wählt, sieht Erich Franzen in einer Reaktion auf eine „Wirklichkeit, die keine festen Grenzen und Konturen mehr“ aufweise und die daher einen „Verzicht auf eine »Universalität der Weltdarstellung«“ bedinge[70]. Christa Wolf bringt für die Wahl der Ich-Position ein ästhetisches Argument: „Unvermittelt weil fast aller Mittel und Vermittlungen der älteren Literatur beraubt, ist dieser Autor genötigt, sich selbst einzusetzen.“[71] Das Problem an solcher Absicherung des Erzählten durch die eigene Person ist jedoch Frischs Zweifel an der Authentizität selbst seines „realen“ Ichs. Die beglaubigende Funktion, die das Ich in der Literaturgeschichte so lange innehatte, wie das Ich als authentischer Ausdruck des realen Autors angesehen wurde, hat es bei Frisch verloren. Denn jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle. Das Ich im *Gantenbein*-Roman ist nicht die höchste Gewißheit gegenüber einer zweifelhaften Wirklichkeit, es ist vielmehr in seiner Rollenhaftigkeit selbst zweifelhaft. „Romantechnisch gesehen: das Ich wird ein Kriminalfall.“[72] Wer spricht, wenn Max Frisch sagt: Ich?

Das Wesen des Ichs – oder wie auch immer man nennen will, was von einem emphatischen Subjektbegriff bei Frisch übrigbleibt – zeigt sich nur dadurch, daß es sich in seinen verschiedenen Vorstellungen ausspricht und verschiedene Varianten des eigenen Lebens imaginiert. Alles hätte auch ganz anders sein können. Aus dieser Einsicht resultiert einer der Grundeinfälle des *Gantenbein*-Romans. Die Variation wiederkehrender Szenen und

---

[69] Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern. Max Frisch*, S. 25.
[70] Erich Franzen: *Über Max Frisch.* In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 71.
[71] Christa Wolf: *Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Max Frisch* (Text+Kritik Bd. 47/48), S. 10.
[72] Friedrich Dürrenmatt: *»Stiller«, Roman von Max Frisch*. In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 12.

Entscheidungsmöglichkeiten hat zwei entgegengesetzte Funktionen. Die Variationen führen den Möglichkeitscharakter, das Hypothetische der Geschichten des eigenen Selbstbildes vor, und werden zugleich als Möglichkeit propagiert, ein genaues Bild vom Ich zu bekommen: „Erst die Varianten zeigen die Konstante."[73] Aus dieser Poetologie von Max Frisch folgt auch, daß alle seine Texte, seine Tagebücher, Romane, sowie die theoretischen Essays ein gemeinsames Thema haben: den Autor selbst. In seiner Erzählung *Montauk* schreibt Frisch unter der Überschrift „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER": „Ich habe irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten. Ich habe mich in diesen Geschichten entblößt, ich weiß, bis zur Unkenntlichkeit. Ich lebe nicht mit der eignen Geschichte, nur mit Teilen davon, die ich habe literarisieren können. Es fehlen ganze Bezirke: der Vater, der Bruder, die Schwester. [...] Es stimmt nicht einmal, daß ich immer nur mich selbst beschrieben habe. Ich habe mich selbst nie beschrieben. Ich habe mich nur verraten."[74] In der Erzählung *Montauk* erklärt der dargestellte Autor Max Frisch sein ganzes episches Werk zu Variationen eines Selbstbekenntnisses. Und während er den Bekenntnischarakter gesteht, erklärt er die Entblößung zugleich zur Maske. Man weiß nie, woran man ist bei diesem Frisch. Er macht seine Nacktheit zum Kleidungsstück.

Auf eine der vorgestellten Fragen zu seinem *Gantenbein*-Roman antwortet Frisch sich selbst: „Theorie ist bei mir immer nachträglich."[75] „[...] als Leser bin ich verstimmt, wenn ein Roman sich an seine Theorie klammern muß, oder mindestens mißtrauisch, selbst wenn die Theorie mich interessiert. Ihre Richtigkeit oder Ergiebigkeit hat sich zu erweisen."[76] Die erste Behauptung ist schlicht falsch: Frisch war sich schon zu Beginn der Arbeit am *Gantenbein* über die wesentlichen Positionen klar. Die Wahrheit dieser Behauptungen ist nur zu retten, wenn man die Thesen von der Rollenhaftigkeit des Ichs und den Geschichten, die wie Kleider gewechselt werden, nicht als die „Theorie" des Romans versteht. Etwas anderes aber ist entscheidender: Frisch fordert, daß die Theorie sich im Erzählen und zugleich am Erzählen bewähre. In seinem Beitrag *Vom Umgang mit dem Einfall* von 1956 hat Frisch schon einmal auf die Gefahr hingewiesen, daß eine Theorie das Kunstwerk dominieren und damit sein Gelingen gefährden könne. „Nichts mißdeuten wir leichter als uns selbst, und es ist ein schmerzliches Erlebnis, wenn unser essayistisches Selbstmißverständnis mehr überzeugt als unser Werk. [...] Schlimmer noch als die Irreführung der Rezensentenschaft, jener Dreiviertel, die sich irreführen lassen, weil sie Wegweiser besser lesen können als die Landschaft; schlimmer ist die Irreführung unsrer selbst

[73] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 327.
[74] Max Frisch: *Montauk*. Werke VI, S. 720.
[75] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 325.
[76] Ebd., S. 327.

schon bei der Arbeit. Wie leicht und hübsch ist es, Einfälle zu haben! Und wie schwierig sie zu fassen, sie zu lassen, sie zu gestalten, ohne sie zu vergewaltigen eben durch die sogenannte Idee, die inbezug auf das entstehende Werk jedoch eine voreilige Selbstauslegung ist."[77] Um diese Gefahr zu bannen hat Max Frisch die Selbstinterpretation zu seinem Programm gemacht: Er schreibt zur Zerstreuung von Eindeutigkeit.

2. *Gantenbein* und *Montauk*

„Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, daß ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates [...] denn ich bin es, den ich darstelle [...] So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches"[78]. Dieses Motto seiner Erzählung *Montauk* stammt aus den *Essais* von Michel de Montaigne. Frisch ordnet seine Erzählung mit diesem Zitat in die Tradition der Konfessionen ein, von der schon im Zusammenhang mit Felix Krull die Rede war. *Montauk* ist die programmatisch aufrichtige, autobiographische Schilderung eines erotischen Wochenendes, das der alternde Autor Frisch während einer Lesereise durch die USA mit der jungen Amerikanerin Lynn verbringt. Das Wochenende in Montauk, einem kleinen Ort auf Long Island, ist für den Erzähler der Kristallisationskern für Assoziationen und Reflexionen. Er läßt sein Leben, die Erfahrungen mit Frauen und die zurückliegenden Trennungen Revue passieren. Die Erzählperspektive ist ähnlich verwickelt wie in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein*, wie Kurt Fickert erklärt: „der Protagonist, in der Rahmenerzählung, den man für einen fiktiven Max Frisch halten soll, wird vom Standpunkt eines Erzählers (d.h. natürlich eines Ich-Erzählers) aus gesehen zur Er-Figur gemacht. Dieser Max Frisch ist, wie sich ohne Verzögerung herausstellt, eine in New York aus der Schweiz angekommene literarische Berühmtheit, die den vertragsgemäßen Pflichten nachkommt und nebenbei eine junge Bürogehilfin namens Lynn kennenlernt. [...] Also verläuft die Rahmenerzählung nicht anders als die Geschichten der Protagonisten in Frischs früheren Romanen oder der Reihe der Protagonisten in *Mein Name sei Gantenbein*, außer daß dort das ‚Ich' auf einen oder mehrere Romanhelden hinweist. In *Montauk* ist diese Sachlage bemerkenswert umgekehrt; wie man sofort feststellt, spricht hier durch das ‚Ich' der Erzähler selbst. [...] Im Fall *Montauk* erklärt sich das erzählende Ich schon am Anfang identisch mit der Er-Person der inneren Geschichte."[79] Der Erzähler, der Max Frisch genannt wird, macht sich zugleich zum Subjekt und Objekt der Erzählung. Das ist auch das Ziel des Ich-Erzählers des

[77] Max Frisch: *Vom Umgang mit dem Einfall*. Werke III, S. 355.
[78] Max Frisch: *Montauk*. Werke VI, S. 619.
[79] Kurt Fickert: *Zwei gemeinsame Ansichten*. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Johnson*, Bern u.a. 1989, S. 42.

Gantenbein-Romans, das er durch die Spiegelung der eigenen Erfahrungen in der Geschichte von anderen zu erreichen sucht.

In der Erzählung *Montauk*, so könnte man denken, redet der Autor aufrichtig über sich, wie das Motto verspricht. Tatsächlich ist diese Erzählung jedoch ebensowenig – oder ebensoviel – ein authentisches Bekenntnis wie seine Romane. Schon der Name der weiblichen Hauptfigur ist falsch.[80] Um ihre Bedenken bezüglich der Veröffentlichung des Ehebruchs ihres Mannes in der Erzählung *Montauk* zu zerstreuen, hat Uwe Johnson in einem Brief an Frischs Ehefrau Marianne die Ambiguität des Textes und seines Dichters so erklärt: „Jedoch das Material ist unfingiert, autobiographisch, wie versprochen mit dem Vorsatz Montaignes. Allerdings ist es bearbeitet, nämlich mit zwei Manieren. Die eine ist die des Journals [...]. Die andere Manier ist die der Fiktion [...]. Wie nur je ein Romancier läßt er aus, hebt hervor, arbeitet Entwicklungen aus, spannt verbindende Linien, sorgt für unterschiedliche Spiegelungen und überhaupt für Beleuchtung, als wolle er einer erfundenen Sache ihr volles, auch angemessenes Recht werden lassen. Das Bild, das so entsteht, entspricht aber seinem Bewußtsein, seiner Realität. Das nenne ich Erzählen auf seine Natur zurückgeführt, garantiert durch Wirklichkeit."[81] Das Material ist authentisch: Die Orte und Daten sowie die meisten Personen sind überprüfbar. Der Stand- und Blickpunkt des Erzählers ist jedoch nicht der des Erlebenden, er ist fingiert, erfunden, ausgedacht. Die Verwendung von Ereignissen mit Ort und Datum allein macht noch keine authentische Geschichte. Eine Geschichte kann überhaupt erst erzählt werden, wenn sich der Erzähler einen Standpunkt erfunden hat, „gleichwie der Zuschauer eines Festzuges genug Mühe hat, einen guten Platz zu erringen oder zu behaupten."[82] Aus der Beschreibung des Festzuges läßt sich in Umkehrung dieses Gedankens aus Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* auf den Standort des Erzählers schließen.

Jedes authentische Erzählen ist Fiktion, jede Fiktion als Erzählung authentisch. Wirklichkeit und Fiktion sind identisch, wenn beide die Form der Erzählung haben. Deshalb erzählen gerade die als erfunden gekennzeichneten Geschichten von der Wirklichkeit, wenn in den Fiktionen eines gleich bleibt: das erzählende Ich. Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle. Max Frisch ist davon überzeugt, daß sich das Leben nicht als Geschichte erzählen läßt. Nicht einmal das eigene. Ein Bild des Selbst entsteht allein im Spiegel seiner

---

[80] Vgl. den Brief von Marianne Frisch an Uwe Johnson v. 28.1.1975 sowie die Anm. 157 von Eberhard Fahlke. In: Max Frisch / Uwe Johnson: *Der Briefwechsel 1964-1983*, Frankfurt a. M. 1999, S. 114 f; Volker Hage: *Max Frisch*, S. 108.

[81] Uwe Johnson an Marianne Frisch, 13.1.1975. In: Max Frisch / Uwe Johnson: *Der Briefwechsel 1964-1983*, S. 105.

[82] Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich, 1. Fassung.* Sämtliche Werke in sieben Bänden II, Frankfurt a. M. 1985, S. 459.

Phantasien. „Max, you are a liar“[83], meint Lynn und konterkariert damit den Anschein, den das Motto der Erzählung *Montauk* gibt. Aufrichtigkeit und Lüge, Wahrheit und Täuschung sind bei Frisch stets dicht beieinander. Max Frisch ist als Erzähler ein aufrichtiger Lügner.

3. Unter Kunstzwang schreiben

Frisch notiert in der Erzählung *Montauk* zu dem Buch *My Life as a Man* von Philip Roth: „Wieso würde ich mich scheuen vor dem deutschen Titel: Mein Leben als Mann? Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann.“[84] Die Formulierung „schreibend unter Kunstzwang“ ist, so beiläufig sie scheinen mag, für das Werk Frischs überaus zentral. Es geht dort nicht um das Leben als Mann, Liebe und Eifersucht, sondern um das *Erzählen* vom Leben als Mann. In den Formen der Kunst zu erzählen ist zunächst eine Einschränkung: Frisch trägt die Überzeugung vor sich her, daß Literatur und Leben zwei getrennte Sphären seien, daß die Dichtung das echte Leben nie ausdrücken könne. Unter Kunstzwang zu schreiben ist aber zugleich auch eine Erweiterung der Möglichkeiten. „[...] ich sehe keine Kunst, die das blutige Leben gibt; das geben uns nur die Mütter. Und was die Dichter geben, ist das Gegenteil, das Spiel, das uns von dem blutigen Leben erlöst, der heitere oder finstere Witz, immer aber Witz des Geistes über das Blut.“[85] Die Texte von Frisch sind keine Ratgeber-Literatur. Sie bilden nicht in erster Linie die Ehe-Wirklichkeit der sechziger Jahre oder die Identitätslosigkeit der modernen Menschen nach, sondern sie thematisieren das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit selbst. Im *Gantenbein*-Roman betont Frisch den Spielcharakter der Dichtung. Reich-Ranicki meint ganz richtig: „Max Frisch jedenfalls verzichtet diesmal auf das traditionelle Täuschungsmanöver und bietet Fiktion als Fiktion und Epik als Epik.“[86] Frisch erzählt vordergründig keine wahren Geschichten, er stellt nie einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit des Erzählten. Er erzählt vielmehr das Erzählen von Erfindungen.

Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* handelt nicht nur von der Maskenhaftigkeit der Welt, sondern auch vom Handwerk des Erzählens selbst. Wenn es vordergründig um das Leben geht, dann darf nicht übersehen werden, daß im Roman das Leben mit dem Erzählen des eigenen Lebens weitgehend identifiziert wird, wohl wissend, daß sich das Leben im Erzählen nicht erschöpft. „Gantenbein respektierte die Spielregeln. Er wußte nur allzu gut, daß erlebter Schmerz, sobald er beschrieben wird, nicht unbedingt schmerz-

---

[83] Max Frisch: *Montauk*. Werke VI, S. 651.
[84] Max Frisch: *Montauk*. Werke VI, S. 633.
[85] Max Frisch: *Vom Umgang mit dem Einfall*. Werke III, S. 357.
[86] Marcel Reich-Ranicki: *Plädoyer für Max Frisch*. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*, S. 331.

haft auf den Leser wirken muß, sondern vielleicht sogar kitschig. Weshalb Gantenbein sich dem Trubel stets neuer Geschichten ergab. Allerdings wurde der traumatische Lebensbestand dadurch im mindesten nicht verändert."[87] Der phantasierende Erzähler des Romans kann Traum und Wirklichkeit unterscheiden. Das Bewußtsein dieses Unterschieds ist gerade der Anlaß für die Projektionen des Ichs. Man kann nicht alles wirklich tun und erleben, was man sich vorstellen kann. Im Leben fällt auch kein Vorhang, wenn sich unangenehme Situationen auf ewig wiederholen. Weil Wirklichkeit und Vorstellung nicht identisch sind, stellt sich das Ich Alternativen vor. Andererseits sagt der Erzähler bei dem Verhör am Schluß: „»Ich erlebe lauter Erfindungen.«" (G, 313) Als Gantenbein realisiert er seine Erfindung. Mehrere Geschichten im Roman *Mein Name sei Gantenbein* handeln davon, daß Wahn Wirklichkeit werden kann. Eifersucht etwa kann sich derart steigern, daß der eifersüchtige Ehemann sogar sich selbst mißtraut. Die Erfindung der eigenen Blindheit macht Eifersucht unnötig. Die Ankündigung des eigenen Todes macht Enderlin lebendig. „Ich glaube, entscheidende Wendungen in einem Leben beruhen auf Vorkommnissen, die nie vorgekommen sind"[88], schreibt Frisch in dem Artikel *Unsere Gier nach Geschichten*. Erfindungen sind wirklicher, zumindest aber wirksamer als Tatsachen.

Frischs Romanwelten sind bestimmt von dem Gegensatz zwischen einer wahren, wesentlichen, eigentlichen, unsagbaren, unfaßbaren, geheimnisvollen Welt einerseits und der Oberfläche, der Masken und Rollen andererseits. Vorstellungen werden dem Leben gegenübergestellt. Sowohl das Erzählen wie das Leben wird als Rollenspiel aufgefaßt. Dichtung wird als Spiel, das Leben als Traum dargestellt. Wie der Ich-Erzähler verkörpern auch die Figuren Gantenbein und Enderlin das Wissen um den Widerspruch von Dasein und Bewußtsein. Die Versöhnung beider Welten leistet der Ich-Erzähler, „dessen Leben und Werk eins sind, der seine Virtualitäten ins Imaginäre projiziert und dort verwirklicht"[89]. Für Jiří Stromšik hängen dabei Weltbild und Erzähltheorie des Autors Max Frisch eng zusammen: „Dieses *Paradoxon* ist für Frischs prinzipielles Verhältnis seinem eigenen Metier gegenüber charakteristisch: obwohl die Literatur dem Lebendigen nie direkt begegnet, vermag sie es – das Unfaßbare – doch zu erfassen."[90] Frisch habe das Ende der realistischen Periode in der Kunst vollzogen, er sei zu ihrem „ursprünglichen *kreativen* Charakter" zurückgekehrt. Frisch habe eine „nichtmimetische Auffassung der Kunst", er würde „nicht nachahmen, sondern nachschaffen"[91]. Bereits in seinem ersten

---

[87] Hans Mayer: *»Die Geheimnisse jedweden Mannes«*. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): *Über Max Frisch I*, S. 445.
[88] Max Frisch: *Unsere Gier nach Geschichten*. Werke IV, S. 264.
[89] Marius Cauvin: *Max Frisch, das Absolute und der »nouveau roman«*. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*, S. 341.
[90] Jiří Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*. Ebd., S. 126.
[91] Ebd., S. 143 f.

Tagebuch hat Max Frisch die Prinzipien dieser zugleich weltanschaulichen und ästhetischen Position formuliert: „Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen. Unser Streben geht vermutlich dahin, alles auszusprechen, was sagbar ist; die Sprache ist wie ein Meißel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist, und alles Sagen bedeutet ein Entfernen. Es dürfte uns insofern nicht erschrecken, daß alles, was einmal zum Wort wird, einer gewissen Leere anheimfällt. Man sagt, was nicht das Leben ist. Man sagt es um des Lebens willen."[92] In dieser Position liegt die Abkehr von einem Realismus, der die Wirklichkeit für abbildbar hält. Frisch betont den Widerspruch zwischen Kunst und Leben: Leben ist kein Kunstwerk, die Kunst bekommt das Leben nicht zu fassen.

Max Frisch bestreitet so wenig wie der Erzähler seines Romans *Mein Name sei Gantenbein*, daß es wirkliches, authentisches Leben außerhalb des Erzählens gibt. Aber die Unmittelbarkeit des *hic et nunc* wird durch die Mitteilung und sogar durch das eigene Erinnern zerstört. Das wirkliche Leben kann man nur leben und nicht erzählen. „Leben gefällt mir –" (G, 320) Wenn sich das Leben ausspricht, ist es bereits verwandelt: Es hat die Form gewechselt. In einem Artikel mit dem Titel *Unsere Gier nach Geschichten*, der einen Gedanken des Ich-Erzählers des *Gantenbein*-Romans vorwegnimmt, schreibt Max Frisch 1960: „Jeder Mensch, nicht nur der Dichter, erfindet seine Geschichten – nur daß er sie, im Gegensatz zum Dichter, für sein Leben hält – anders bekommen wir unsere Erlebnismuster, unsere Ich-Erfahrung, nicht zu Gesicht."[93] Frisch versteigt sich sogar zu der Umkehrung dieses Gedankens: „Indem ich weiß, daß jede Geschichte, wie sehr sie sich auch belegen läßt mit Fakten, meine Erfindung ist, bin ich Schriftsteller."[94] Jede

---

[92] Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*. Werke II, S. 378 f.
[93] Max Frisch: *Unsere Gier nach Geschichten*. Werke IV, S. 263.
[94] Ebd.
Nur in der Fußnote sei erwähnt, daß der Roman *Mein Name sei Gantenbein* auch von Fachleuten als indiskretes Bekenntnis aufgefaßt wurde. Ingeborg Bachmann, mit der Frisch einige Jahre in Rom gelebt hatte, hat sich in der Figur der Lila wiedererkannt und war erbost. „Ingeborg Bachmann fühlte sich nach der Trennung von Max Frisch wie vernichtet, vor allem, weil sie den Roman «Mein Name sei Gantenbein», den Frisch nach dem Ende ihres Zusammenlebens veröffentlichte, als Zerstörung ihrer Person empfand. Sie hatte sich im zentralen weiblichen Figurenentwurf, der Schauspielerin mit dem Namen Lila, wiedererkannt und sah sich in ihren privaten Beziehungen dem Literaturmarkt preisgegeben." (Hans Höller: *Ingeborg Bachmann*, Reinbek 1999, S. 117) Sie hat mit ihrem Roman *Malina* geantwortet. Von Heinz Ludwig Arnold dazu befragt, antwortet Max Frisch von seinem Standpunkt des Schriftstellers: „Es ist ganz offensichtlich, daß der »Malina«-Roman geschrieben worden ist nach der Zeit, die wir, hauptsächlich in Rom, zusammen gelebt haben, und auch der

Geschichte ist durch die erfundene Perspektive Resultat der schöpferischen Einbildungskraft. Sogar Autobiographie gibt nie Fakten, sondern Fiktionen.

Trotz dieser Position ist Frisch nicht bereit, den Primat der Wirklichkeit vor der Kunst anzuerkennen. Literatur ist nicht *nur* Spiel, Dichtung kann der Wirklichkeit überlegen sein, wenn sie nicht Wirklichkeit imitiert, sondern Möglichkeit spielt. Mittelbar, durch Phantasien, kann das Reale dargestellt werden. Für das Theater hat Frisch seine Überzeugung in seinem *Tagebuch* 1967 so erklärt: „Die einzige Realität auf der Bühne besteht darin, daß auf der Bühne gespielt wird. Spiel gestattet, was das Leben nicht gestattet: daß wir die Kontinuität der Zeit aufheben; daß wir gleichzeitig an verschiedenen Orten sein können; daß sich eine Handlung unterbrechen läßt (Song, Chor, Kommentar usw.) und erst weiterläuft, wenn wir ihre Ursache und ihre möglichen Folgen begriffen haben; daß wir eliminieren, was nur Repetition ist usw. In der Realität können wir einen Fehler, der stattgefunden hat, zwar wiedergutmachen durch eine spätere Tat, aber wir können ihn nicht tilgen, nicht ungeschehen machen; wir können für ein vergangenes Datum kein anderes Verhalten wählen. Leben ist geschichtlich, in jedem Augenblick definitiv, es duldet keine Variante. Das Spiel gestattet sie. Flucht aus der Realität? – das Theater reflektiert sie; es imitiert sie nicht.“[95] Diese Auffassung des Dramatikers Frisch ist von Bertolt Brecht und dessen epischem Theater inspiriert, wie aus einer Notiz hervorgeht, die Frisch 1948 nach seinem Zusammentreffen mit Brecht in Zürich[96] in sein erstes *Tagebuch* aufgenommen hat: „Es wäre verlockend, all diese Gedanken auch auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden; Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewußtsein in der Erzählung, das Offen-Artistische, das von den meisten Deutschlesenden als ›befremdend‹ empfunden und rundweg abgelehnt wird, weil es ›zu artistisch‹ ist, weil es die Einfühlung verhindert, das Hingerissensein nicht herstellt, die Illusion zerstört, nämlich die Illusion, daß die erzählte Geschichte ›wirklich‹ passiert sei usw.“[97] In seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* hat der Romancier Frisch dieses Programm realisiert. Der Roman ist ein Schauspiel in Prosa.

»Gantenbein«-Roman ist nach dieser Zeit geschrieben. Sicher ist auch, daß diese Begegnung, dieses Scheitern der Begegnung, beide zentral beschäftigt hat – also ohne die beiden Bücher zu kennen, könnte man die legitime Vermutung haben, daß hier zwei Äußerungen zu einer Geschichte, die ja nie eine Geschichte ist, es ist die Geschichte zweier Menschen, dastehen.“ (Heinz Ludwig Arnold: *Schriftsteller im Gespräch I. Gespräch mit Max Frisch*, S. 251)

[95] Max Frisch: *Tagebuch 1966-1971*. Werke VI, S. 77 f.

[96] Vgl. Volker Hage: *Max Frisch*, S. 46 f.

[97] Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*. Werke II, S. 601.

4. Hypothetischer Realismus

Wenn die Dichtung nicht das Leben selbst darstellen könne, dann müsse man auch nicht so tun, als könne sie es. Frisch will Dichtung ohne Täuschung. Aus dieser Ansicht resultiert seine, sowohl im Roman als auch in den poetologischen Aussagen, unendlich wiederholte Abneigung gegen das Imperfekt und die Illusion der Wirklichkeit. Er unterstellt seinen Lesern damit implizit eine Unmündigkeit: Sie würden die Illusion nicht durchschauen. In den *Antworten auf vorgestellte Fragen* schreibt Frisch: „Was mich beim Erzählen langweilte: das Imperfekt. Und da hilft es auch nicht, einfach auf Präsens umzuschalten. Übrigens langweilt mich das Imperfekt manchmal auch bei andern; es stört mich plötzlich, wenn ich mich gleichsam verstellen und tun muß, als glaubte ich, daß die Geschichte, die ich lese, tatsächlich geschehen sei. Vor allem aber wenn ich selber schreibe, stocke ich und finde mich unerwachsen, wenn ich so erzähle, als ob ich nicht erfinde, sondern berichte."[98] Frisch will die Illusion der Tatsächlichkeit zerstören und verlegt den Roman deshalb in die Vorstellung. Dazu trägt die Formel „Ich stelle mir vor:", aber auch der Wechsel von Präsens und Imperfekt bei. „Und da nichts so berichtet wird, als sei es geschehen, sind plötzlich Varianten möglich."[99] „Sobald wir das Imperfekt aufgeben, zeigt sich der fiktive Charakter aller Geschichten, die erzählbar sind, umso reiner, und dabei ist mir wohler."[100] In dem Text *Unsere Gier nach Geschichten* hatte Frisch sogar von der „Täuschung, die im epischen Imperfekt liegt"[101], gesprochen. Das Imperfekt würde eine Tatsächlichkeit suggerieren, die tatsächlich nicht erzählbar sei. Frisch sieht das Imperfekt nicht als Teil einer ästhetischen Illusion an, die als Illusion gewußt wird, sondern als Betrug.

Zugleich ist ihm bewußt, daß mit dem Gestus „So war das" nicht notwendigerweise behauptet wird, daß wirklich war, was erzählt wird. „Ich weiß: natürlich ist da von je her eine Ironie, wenn Fiktion sich im Imperfekt gibt, und je später umso mehr."[102] Frisch weiß, daß das Imperfekt in fiktionalen Texten nicht als die Behauptung von Authentizität gemeint ist, sondern als Spiel mit ihr. Dennoch bleibt Frisch skeptisch. Frisch befürchtet offenbar, daß der Schein des Präteritums zu selten durchschaut wird – bei der Lektüre literarischer Texte wie beim Erzählen der eigenen Lebensgeschichte. Er scheint zu glauben, daß Leser das Imperfekt nicht als Anzeiger von Fiktionalität verstehen, sondern daß sie, wie der Barmann und Camilla Huber im *Gantenbein*-Roman, alles für eine wahre

---

[98] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 326.
[99] Ebd.
[100] Ebd., S. 332.
[101] Max Frisch: *Unsere Gier nach Geschichten*. Werke IV, S. 264.
[102] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 326.

Geschichte halten würden, was im Imperfekt erzählt ist. Wenn diese Auffassung zutrifft, dann wären die Leser vom Erzählen getäuscht.

Frisch war es ausgesprochen wichtig, daß der Roman *Mein Name sei Gantenbein* nicht als Tatsachenbericht mißverstanden wird, und hat deshalb an Anzeigern für Fiktionalität in dem Roman nicht gespart: Er verlegt die Handlung mit der Formel „Ich stelle mir vor" ausdrücklich in die Vorstellung, durchbricht das Präteritum immer wieder mit der Verwendung des Präsens und verhindert die Konstruktion einer linearen, kausalen Handlung durch den Leser. „Vielmehr verweigert er dem Leser letztendlich den Aufbau einer zusammenhängenden Fabel und macht ihm stattdessen fortwährend den fiktiven Status allen Geschichten-Erzählens bewußt, und zwar des literarischen wie des lebensweltlichen."[103] Die Bevorzugung des Präsens vor dem Imperfekt hat noch einen anderen Grund als die Kennzeichnung der Fiktion als Fiktion: Wenn Frisch von der Täuschung des epischen Imperfekt spricht, meint er, daß das Imperfekt und das „So war das" die Aufmerksamkeit von der Form auf den Inhalt ablenken. „So war das" erregt die Frage: Was ist geschehen? während die Formel „Ich stelle mir vor" auch eine Antwort auf eine andere Frage enthält: Wie stellst Du es Dir vor? Durch die Verlegung der Inhalte ins Hypothetische rückt die Form weiter ins Zentrum. Die sprichwörtliche Deutschlehrerfrage: Was will uns der Dichter damit sagen? soll ersetzt werden durch die Frage: Wie sagt er es?

Wenngleich Frisch die Bedeutung der Form für das Erzählen betont hat, hat er auch auf die Beschränkung hingewiesen, die die literarischen Formen der Erzählung des Lebens auferlegen: „Die Fabel, die den Eindruck zu erwecken sucht, daß sie nur so und nicht anders habe verlaufen können, hat zwar immer etwas Befriedigendes, aber sie bleibt unwahr; sie befriedigt lediglich eine Dramaturgie, die uns als klassisches Erbe belastet: Eine Dramaturgie der Fügung, eine Dramaturgie der Peripetie. Was dieses große Erbe anrichtet nicht nur im literarischen Urteil, sondern sogar im Lebensgefühl: im Grunde erwartet man immer, es komme einmal die klassische Situation, wo meine Entscheidung schlichterdings in Schicksal mündet. [...] Tatsächlich sehen wir, wo immer Leben sich abspielt, etwas viel Aufregenderes: es summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte immer auch anders sein können, und es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr zuläßt, ist der Tod."[104] In diesem letzten Punkt widerspricht der Roman der Auffassung seines Autors: Auch wenn der Tod das Ende der Erfindungen des Toten bedeutet, ist

[103] Richard Egger: *Der Leser im Dilemma*, S. 173.
[104] Max Frisch: *Tagebuch 1967*. Werke VI, S. 75.

sogar der Versuch, „abzuschwimmen ohne Geschichte“ (G, 319), Anlaß für Geschichten. So sehr der *Gantenbein*-Roman das Leben in Erzählungen vom Leben aufzulösen scheint, beharrt er zugleich darauf, daß das Leben etwas ganz anderes sei.

Den Unterschied von Leben und Erzählen sieht Frisch in Konventionen der Form, in der Forderung nach einem Spannungsverlauf und in der Teleologie. Er versucht, diese Konventionen – Wahrscheinlichkeit, Imperfekt, Anschein der Wirklichkeit, Folgerichtigkeit, Eindeutigkeit, Einheit der Personen und Handlungen – zu durchbrechen, weil er auf der Suche nach dem wahren Leben ist. Aber das Jetzt, das lehrt die Affäre von Enderlin und Lila, ist als Jetzt eben nicht zu bewahren. Weil Frisch das Leben als das Jenseits des Erzählens ansieht oder definiert, muß er jene Grundsätze aus dem Erzählen zu streichen versuchen, die es vom Leben unterscheiden. Die Zufälligkeit des Lebens soll in einer literarischen Form adäquat dargestellt werden. Auch wieder ein Zirkel: Leben ist zufällig und nicht wahrscheinlich. Also muß ich es nach dem Prinzip Assoziation und nicht nach der Wahrscheinlichkeit erzählen, weil Wahrscheinlichkeit eine Ordnung in die Geschichte bringt, die dem echten Leben fremd ist. Also erzähle ich assoziativ, dann erzähle ich nicht bloß eine Geschichte, sondern bin dem wahren Leben näher. Doch muß das Projekt scheitern, wenn das Leben als das Jenseits des Erzählens bestimmt wird. Deshalb tritt der *Gantenbein*-Roman andererseits mit der These an, daß das, was am Leben wirklich ist, eben fast nur unsere Erzählungen sind. Wenngleich man eben im Erzählen Gespräche und Fehlentscheidungen ungeschehen machen kann und im Leben nicht.

Traditionell bezieht sich Literatur von der Lügendichtung bis zum Realismus auf Wirklichkeit. Dem Leser wird aber trotz aller Versicherungen von Authentizität zu verstehen gegeben, daß die erzählte Welt erfunden ist. Auch eine Reise zum Mond und in den Bauch eines Walfischs konnte Lukian als Reisebericht erzählen. In der Tradition der Lügendichtung ist diese Ambivalenz von Form und Inhalt Voraussetzung der komischen Wirkung, in der realistischen Literatur besteht die künstlerische Meisterschaft darin, eine erfundene Welt so zu erzählen, als ob sie wirklich sei, also eine Illusion zu errichten, wie an dem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* vorgeführt wurde. Ein Betrug ist jedoch selbst die perfekte Illusion nicht, weil sie vom Autor dezent durchbrochen werden muß, damit sein Werk überhaupt als Kunstwerk erkannt werden kann. Max Frisch nun hat in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* die Formel „Ich protokolliere“ aus dem Roman *Stiller*, das ein verzweifeltes Festhalten an den Fakten signalisiert, in das Erzählprinzip „Ich stelle mir vor“ verwandelt. Der Erzähler negiert den Anspruch, daß das Erzählte eine Referenz zu einer außerliterarischen Wirklichkeit habe und verstößt damit

gegen die Konvention des Realismus. Der Roman stellt sich mit seinem Erzählprinzip außerhalb der Debatte um Wahrheit und Lüge der Dichtung.

Was dann als bloß erfundene Vorstellung des Ich-Erzählers apostrophiert wird, ist – betrachtet man die Episoden für sich – jeweils eine weitgehend realistische Welt. „Frischs »Entwürfe zu einem Ich« sind jedoch nicht auf eine leere Wand projiziert, seine Geschichten spielen sich nicht in einem luftleeren Raum ab, sondern in einer realen und greifbaren Welt, in einem genau fixierbaren Milieu: unter wohlhabenden Künstlern und Intellektuellen. Das alltägliche Leben in diesen Kreisen wird in mehreren Szenen des Buches deutlich sichtbar."[105] Was sich der Ich-Erzähler vorstellt, ist auch für uns Leser vorstellbar. Obwohl Max Frisch auf die Maskierung seiner Erfindung als Tatsachenbericht verzichtet und Fiktion als Fiktion erzählt, verzichtet er nicht darauf, Wirklichkeit zu erzählen. In der Diktion der Literaturkritik der DDR formuliert Hermann Kähler diesen Gedanken so: „Und obwohl alles Zufällige, Individuelle, Besondere dieser Gantenbein-Geschichten sehr wohl in einer historisch streng fixierbaren Gesellschaftlichkeit einzuordnen ist, ein Gesamtbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit provoziert, bleibt dies ganz dem Leser überlassen, hängt es davon ab, was er hinzutun kann. Der Autor versteckt sich wie sein Freund Gantenbein hinter einer Rolle. Doch ist er wohl nicht so blind wie er tut. Sonst könnte er diese Blindheit nicht so virtuos spielen."[106] Abgesehen davon, daß die Kulturpolitik seiner Partei die Leserlenkung zum Staatsauftrag an die Schriftsteller gemacht hat, wovon später die Rede sein wird, und daß Max Frisch diesem Auftrag nicht genügt[107], ist Kähler offenbar angetan von Frischs Roman. Er attestiert dem Autor eine Einsicht in die gesellschaftliche Realität. Diese Auffassung teilt der westdeutsche Kritiker Helmut Heißenbüttel in seinem Aufsatz *Max Frisch oder Die Kunst des Schreibens in dieser Zeit*: „Frischs Werk ist doppelgesichtig. Er kann traditionell begriffen werden. Er kann gelesen werden als ein Autor, der außerhalb und jenseits dieser ganzen finsteren, destruktiven und unerfreulichen Moderne steht. Es ist nicht sein Humor, es ist auch nicht der Erzählstil allein, es ist die Tatsache, daß Frisch erzählt, beschreibt, redet, als handle es sich, von außen gesehen, um eine Welt, um unsere Welt, in der im Grunde alles in Ordnung ist, eine Welt, ein wenig modifiziert, aber sonst wie eh und je. [...] Und auf der anderen Seite, gräbt man nur ein wenig tiefer, versucht man wirklich zu verstehen, was da verhandelt wird, eine Welt, in der den Figuren wie dem Autor langsam, aber unausweichlich, der Boden unter den Füßen weggezogen wird."[108] Es ist unsere Welt, die der Roman *Mein*

---

[105] Marcel Reich-Ranicki: *Plädoyer für Max Frisch.* In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*, S 332.
[106] Hermann Kähler: *Max Frischs »Gantenbein«-Roman.* In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 204.
[107] Vgl. Wolfgang Joho: *Spiel mit Möglichkeiten*, S. 133, 135.
[108] Helmut Heißenbüttel: *Max Frisch oder Die Kunst des Schreibens in dieser Zeit*, S. 65.

Name sei Gantenbein erzählt, und zugleich eine erfundene. Diese Form von Ambivalenz gehört zum Wesen der Dichtung.

Die Verlegung des Romans ins Hypothetische verändert die Rezeption nicht. Denn wir wissen als aufgeklärte Leser ohnehin, daß Literatur eben nicht mimetische Abbildung ist, sondern daß sie eine ästhetische Illusion erzeugt. Auch beim allwissenden Erzähler, der souverän und im Gestus der Überschau seine Weltsicht erzählt, denken wir uns stillschweigend hinzu, daß die Erzählung die Vorstellung eines Erzählers ist. Früher wurde dieser Erzähler als mit dem realen Autor identisch angesehen, bis die Literaturwissenschaft die Notwendigkeit einer Trennung von Autor und Erzähler empfahl, selbst wenn der Erzähler als Ich spricht. Es geht auch bei Max Frisch um die Darstellung von Lebenswirklichkeit. Nur apostrophiert er seine Erzählung nicht mit dem leicht zu widerlegenden „So war das!", sondern mit einer Formel, die das Erzählte per se außerhalb von Wahrheit und Lüge stellt: Ich stelle mir vor. Was mit dieser Überschrift erzählt wird, ist gerade deshalb wahr. Denn unter der Bedingung: „Ich stelle mir vor" sind Leben und Literatur identisch.

5. Flucht vor der Interpretation

Ich schreibe für Leser. Dieser Titel einer Ankündigung seines Romans *Mein Name sei Gantenbein* scheint alle Fragen zu den Motivationen des Erzählers Max Frisch erschöpfend zu beantworten. Auch seine Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1958 bestätigt diesen Gedanken vorderhand: „Der erste schöpferische Akt, den der Schriftsteller zu leisten hat, ist die Erfindung seines Lesers."[109] Die Sätze klingen, als stammten sie aus der Verkaufsabteilung einer Verlages. Max Frisch geht jedoch nicht der Frage nach, wie ein Autor schreiben müsse, um möglichst großen Erfolg beim Publikum zu haben. Er meint etwas anderes: Er stellt zuallererst klar, daß das Erzählen überhaupt einen Adressaten haben müsse, am besten einen erfundenen, weil ein erfundener Leser dem Erzähler alle Freiheiten lasse. Frischs Konzentration auf den Leser scheint im Widerspruch dazu zu stehen, daß er sich in seinem epischen Werk vor allem der Form des Tagebuchs bedient hat, daß nicht zuletzt der *Gantenbein*-Roman aus assoziativ aneinandergereihten Skizzen und Fragmenten besteht, die im Verdacht stehen, bestenfalls für ihren Autor einen Sinn zu haben.

Zwei Positionen Frischs stehen sich in bezug auf das Verhältnis zu seinem Publikum gegenüber: Im Zusammenhang mit dem *Gantenbein*-Roman hat er geäußert, daß er für Leser schreibe, in der Rede *Öffentlichkeit als Partner* hat er bekannt, daß ihn beim Anblick

[109] Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner*. Werke IV, S. 251.

seines Publikums Bestürzung und Scham befallen würden. „Was haben denn wir, das reale Publikum und ich, miteinander zu schaffen?“[110] Frisch fragt sich, wie er sich als Schriftsteller überhaupt einer Öffentlichkeit präsentieren könne, die er nicht kenne. Eine Antwort scheint er in der Form des Tagebuchs gefunden zu haben. Dafür kann ein psychologisches Moment verantwortlich gewesen sein: Das reale Publikum war dem Autor ein unheimlicher Adressat. Mit der Form des Tagebuchs hat er sich die Situation fingiert, für sich selbst zu schreiben, um seine Scham zu überwinden.

Max Frisch sieht in der Öffentlichkeit einen gefährlichen Partner. Er kritisiert in seiner Rede ein Publikum, das im Schriftsteller einen Seelsorger und Lebensberater sucht. Als ein Beispiel solcher Auffassungen, die den Inhalt in den Mittelpunkt gestellt haben, kann ein Aufsatz von Werner Liersch dienen. Aufgrund thematischer Entsprechungen hat Liersch den Autor Max Frisch als einen Verwandten Thomas Manns gesehen. Liersch spricht von der „mehrfachen Kommunikation“, in der sich das literarische Werk Max Frischs zu dem von Thomas Mann befinde, meint aber tatsächlich nur das Thema des sogenannten „Bürger-Künstler-Konflikt“. Eigentlich bearbeite Frisch die gleiche Problematik wie Mann, nur daß Frisch den Künstler durch den Intellektuellen überhaupt ersetzt hätte. Beide Autoren würden nach einer Antwort auf dieselbe Frage suchen, meint Liersch: „Welchen Wert, welche Möglichkeiten hat der geistige Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft?“[111] Die Überlegung ist nicht falsch, aber sie basiert wesentlich auf vermeintlichen inhaltlichen Ähnlichkeiten und läßt die strukturellen Unterschiede außer acht. Liersch reflektiert nicht die künstlerische Darstellung, sondern die Übereinstimmung eines Autors mit der eigenen Meinung. Frisch wendet sich gegen solche Überbetonung des Inhalts. „L’art pour l’art, als verächtlicher Begriff bei Leuten, die nie erfahren haben, was an Leben geleistet werden muß, um eine reine Figur der Kunst hervorzubringen, und der Gegenbegriff: la poésie engagée, begrüßt unter der unausgesprochenen Bedingung, daß uns die Ideen passen, denen das Engagement dient, all dies ist schon oft und mit Scharfsinn diskutiert worden [...]“[112] Kurz und treffend charakterisiert er hier eine der wesentlichen Debatten, die die Schriftsteller, die Kritiker sowie die Theoretiker der Literatur seiner Zeit polarisiert haben. Frisch möchte niemandes „Privat-Priester“ sein: Er polemisiert gegen die Ansicht der Öffentlichkeit, daß die Qualität eines literarischen Kunstwerks in seiner – politisch opportunen – Aussage bestehe.

---

110 Ebd., S. 244.
111 Werner Liersch: *Wandlung einer Problematik*. In: Thomas Beckermann: *Über Max Frisch I*, S. 77.
112 Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner*. Werke IV, S. 247.

Frisch lehnt einen Vorrang des Inhalts ab. Diese Position ist besonders populär auch von der Amerikanerin Susan Sontag in ihrem Aufsatz *Gegen Interpretation* vertreten worden, der im gleichen Jahr erschien wie der Roman *Mein Name sei Gantenbein*. Sontag wendet sich erstens gegen eine strikte Trennung von Form und Inhalt und zweitens gegen die Bevorzugung des Inhalts in dieser Dyade. „Ob wir das Kunstwerk als Bild begreifen (Kunst als Abbild der Wirklichkeit) oder als Aussage (Kunst als die Aussage des Künstlers): der Primat des Inhalts bleibt gewahrt. Dieser Inhalt mag sich geändert haben. Er mag heute weniger figurativ, weniger eindeutig realistisch sein. Immer noch gilt die Vorstellung, daß das Kunstwerk mit seinem Inhalt identisch ist." Die „Überbetonung des Inhaltsbegriffs" bringe das „ständige, nie erlahmende Streben nach *Interpretation*"[113] mit sich. Susan Sontag sieht das Wesen der Kunst nicht etwa in der einfachen Negation dieser Position, also in einer als angepaßt, unpolitisch und bürgerlich verschrienen L'art pour l'art. Sontag hält vielmehr die Entgegensetzung von Form und Inhalt überhaupt für falsch: Kunstwerke seien Einheit von Form und Inhalt. Die Interpretationswut der Öffentlichkeit hat, so Sontag, Konsequenzen: „Als Motivation eines Großteils der Gegenwartskunst kann geradezu die Flucht vor der Interpretation genannt werden."[114] Sontag zählt vier Fluchtfahrzeuge auf: Die Kunst könne Parodie, abstrakt, bloß dekorativ oder Nicht-Kunst werden. Eine weitere Möglichkeit, um sich als Schriftsteller in der „Ehe"[115] mit dem Leser gegen die Vereinnahmung zu wehren, praktiziert Frisch mit seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein*: Er verunmöglicht die traditionelle Form der Interpretation, die Destillation eines Gehalts, indem sich der Roman permanent selbst interpretiert, indem er kernige Sentenzen als Merksätze der Lebensklugheit bereits explizit enthält.

Aus dem Thema des sehenden Blinden macht Frisch nicht das, was eine auf die Destillation einer Stellungnahme des Autors fixierte Literaturauffassung von dem Einfall erwarten würde. Die Desillusionierung von Widersprüchen zwischen Schein und Sein in gesellschaftlichen Fragen ist nicht die große Pointe. Daß Opportunismus ein Erfolgsfaktor ist, wird kurz nach Übernahme der Blindenrolle nüchtern festgestellt und nicht etwa als eine Entlarvung inszeniert, die nur durch das Blindenspiel möglich wäre. „Immer wird Gantenbein sich eines Bessren belehren lassen, um zu beweisen, daß er blind ist. Man wird ihn zu Tisch führen, um ihn bei Tischgesprächen aufzuklären, was die Herrschaften gesehen haben möchten, was hingegen nicht. Man wird ihm eine Welt vorstellen, wie sie in der Zeitung steht, und indem Gantenbein tut, als glaube er's, wird er Karriere machen.

---

[113] Susan Sontag: *Gegen Interpretation.* In: *Kunst und Antikunst*, S. 10 f.
[114] Ebd., S. 15.
[115] Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner*. Werke IV, S. 251.

[...] Er wird eine politische Karriere machen, nicht eine effektive, aber eine ehrenvolle; [...] Er wird einem Herrn begegnen, der eben über die Freiheit der Kultur gesprochen hat, und fragen, ob ein andrer Herr, der unter Hitler eine ebenso führende Rolle gespielt hat, ebenfalls im Saal sei, und nicht sehen, daß es derselbe Herr ist." (G, 34 f.) Die Entlarvung der Verlogenheit wird hier nicht inszeniert, sondern berichtet. Sie steht im Futur, das in dem Roman Gewißheit ausdrückt im Gegensatz zu Präsens und Imperfekt. So viel ist sicher: Das alles erlebt ein sehender Blinder. Dazu braucht der Erzähler weder viel Phantasie oder sein „Ich stelle mir vor:", noch kann sich ein Interpret dadurch profilieren, daß er auf die zahllosen Mißverhältnisse von gesellschaftlichem Schein und Sein hinweist, die in dem Roman verrätselt wären. Richtig ist diese Ansicht, das sagt der Erzähler selber, aber die Verurteilung gesellschaftlicher Mißstände ist nicht sein Hauptanliegen.

Der Autor hat nicht nur Sinnsätze, die sonst jede Rezension des Romans geziert hätten, gleich mit in den Roman aufgenommen, er hat seinen Roman parallel zu dessen Veröffentlichung selbst interpretiert. In seinen *Antworten auf vorgestellte Fragen* zu seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* hat Max Frisch folgende Romansätze zu Wegweisern durch den Text erklärt: „»Ich probiere Geschichten an wie Kleider.« Oder geläufiger: »Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle.« Oder: »Jedermann erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.« Vor allem aber: »Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu.« Hinzu kommt der stereotype Schlüsselsatz »Ich stelle mir vor.«"[116] Die Rollenhaftigkeit der menschlichen Existenz ist ein Zitat verschiedener Traditionen der Metapher des Welttheaters, die bereits dargestellt wurden. Der Gedanke also ist nicht neu, das Leben als Rollenspiel zu verstehen. Der *Gantenbein*-Roman gibt dem Leser diese Vorstellungen auf Formeln abgezogen mit auf den Weg. Weitere Interpretation des Gehalts wird damit erübrigt. So wie Gantenbein seine Rolle an die Erwartungen der Zuschauer anpaßt, damit die Täuschung gelingt, befriedigt auch der Autor Frisch die Erwartungen der Leser, um sie zu durchbrechen.

[116] Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Werke V, S. 327.

Man versucht oft, das glauben zu machen, was man nicht beweisen kann. Dabei beruft man sich auf seine Wahrheitsliebe. Leider ist das Wahre nicht immer das Wahrscheinliche. Oft erst mit Hilfe kleiner Unwahrhaftigkeiten wird das Wahre auch wahrscheinlich.

Bertolt Brecht: Me-Ti

VI. Jakob der Erzähler

Warum veröffentlicht Jurek Becker 1969 die Geschichte eines listigen Erzählers, der von einem heldenhaften Lügner erzählt? Wie im Roman *Mein Name sei Gantenbein* ist auch der Titel des Romans *Jakob der Lügner* irreführend. Wieder geht es nur zum Teil um die Geschichte der Titelfigur. Denn wieder ist der zweite Protagonist des Romans ein namenloser Ich-Erzähler. Wie das Buch-Ich des *Gantenbein*-Romans erzählend die eigene Lebensgeschichte im Spiegel seiner Vorstellungen von alternativen Lebensläufen sucht, so ist auch in dem Roman *Jakob der Lügner* die Erzählung über die Titelfigur Jakob Heym in zweifacher Hinsicht eine Spiegelgeschichte, eine Allegorie der Situation des Ich-Erzählers. Indem der Erzähler die Umstände beschreibt, in denen Jakob zum Helden geworden ist, erzählt er auch einen bedeutenden Teil seiner eigenen Vergangenheit: das Leben unter deutscher Willkürherrschaft in einem polnischen Juden-Ghetto. Auf der anderen Seite entwickelt sich die ganze Verwicklung des Romans aus dem Problem Jakobs, daß er eine gute Nachricht hat, die er aber nackt und bloß nicht erzählen kann. „So eine Nachricht ohne die Quelle ist einfach nichts wert, eben nur ein Gerücht." (JdL[1], 60) Jakob muß die Radio-Nachricht vom Vormarsch der russischen Befreier auf das Ghetto, die er durch Zufall im Revier der Deutschen gehört hat, zu einer Geschichte umdichten, damit sie Hoffnung machen kann. Die Glaubwürdigkeit der gehörten Wahrheit erhöht er durch die Erfindung einer anderen Quelle. Jakob behauptet, daß er ein Radio besitze. Diese Lüge ist der Schneeball, aus dem sich die Geschichte wie eine Lawine entwickelt. Dem Ich-Erzähler geht es ähnlich wie seinem Helden. Er hat ein Erlebnis, das aber als bloße Erfahrung nichts wert ist. Er möchte Zuhörer finden, um seine Vergangenheit zu überwinden und sie zugleich weiterzugeben. Der Roman *Jakob der Lügner* hat drei Erzähler: die Titelfigur Jakob Heym, den namenlosen Ich-Erzähler – und den Autor Jurek Becker. Das Erzählen aller drei ist bedingt: durch die unmenschlichen Lebensverhältnisse des Ghettos, durch die verständnisvolle Ignoranz im Nachkriegsdeutschland und durch die Kulturpolitik der DDR. So müssen alle drei listig sein, um ihre Geschichten loszuwerden. Bei allen Zugeständnissen an die Zuhörer läßt der Erzähler sich eines nie streitig machen: die Souveränität seines Erzählens.

---

[1] Der Roman *Jakob der Lügner* (JdL) wird nach folgender Ausgabe zitiert: Jurek Becker: *Jakob der Lügner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1999 (= st 2939).

A. Jakob Heym

Im ersten Buch Mose, das gleichermaßen zur jüdischen Thora wie zum Alten Testament der christlichen Bibel gehört, steht auch eine Geschichte von Jakob, der in der jüdischen Tradition Yaakov heißt und der symbolisch für das Volk Israel steht[2]. Jakob kauft seinem älteren Zwillingsbruder Esau bzw. Esaw für das sprichwörtliche Linsengericht dessen Recht ab, Vater Isaak bzw. Yitzchak zu beerben. Zuerst ohne Tricks, Jakob betrügt nicht: Esau hat Hunger, Jakob ist ein guter Koch, die beiden werden handelseinig. „Da gab ihm Jakob Brot und das Linsengericht, und er aß und trank, und stund auf, und ging davon. Also verachtete Esau seine Erstgeburt."[3] Es sieht so aus, als hätte Esau bedenkenlos auf sein Erbe verzichtet. Richtig fair ist der Handel natürlich nicht, weil die Handelsobjekte zumindest in ihrem Tauschwert nicht äquivalent sind. Aber es geht noch mit rechten Dingen zu. Zum Lügner wird Jakob erst, als er sich ein zweites Mal, gegenüber seinem Vater, das Recht des Erstgeborenen erschleicht.

Esau ist Vater Isaaks Liebling, „ein Jäger", behaart wie ein Tier, mit rauhen Armen. Jakob ist das klassische Muttersöhnchen, „ein sanfter Mann", der unbehaart ist und lieber zu Hause bleibt. Als Isaak den Tod kommen fühlt, schickt er Esau auf die Jagd, um ihn nach seiner Rückkehr zu segnen und damit sein Testament zu besiegeln. Rebekka – die Bibel ist groß darin, Frauen als falsch, listig und bösartig darzustellen – überredet nun ihren braven Jakob dazu sich vorzudrängeln, Papas Segen einzustreichen und so Herr im Haus zu werden. Isaak ist sehbehindert, altersfehlsichtig, blind eigentlich. Jakob, von Mama angestachelt, kommt deshalb auf die Idee, seinem Vater mit Hilfe eines Tierfells vorzutäuschen, daß er sein Bruder Esau sei. Die Rechnung geht auf: Statt eines Wildbrets bringt Jakob zwar eine Ziege, am Klang der Stimme erkennt Isaak auch seinen schwachen Jakob, aber das auf Arme und Hals geklebte Fell überzeugt ihn dann doch, nicht Jakob, sondern seinen Lieblingssohn Esau vor sich zu haben. Ziegenfell als letzter und sicherster Beweisgrund. „Also trat Jakob zu seinem Vater Isaak; und da er ihn begriffen hatte, sprach er: Die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände. Und er kannte ihn nicht, denn seine Hände waren auch wie Esaus, seines Bruders, Hände; und segnete ihn. Und sprach zu ihm: Bist du mein Sohn Esau? Er antwortete: Ja, ich bin's."[4] Der Konflikt ist unvermeidlich. Der Schwindel fliegt auf, als Esau mit seinem Wildbret

---

[2] In der jüdischen Mythologie symbolisiert Abrahams Sohn Jakob das Volk Israel. Der HErr, so berichtet die Bibel, prophezeit der schwangeren Rebekka in bezug auf ihre noch ungeborenen Söhne Jakob und Isaak: „Zwei Völker sind in deinem Leibe, und zweierlei Leute werden sich scheiden aus deinem Leibe; und ein Volk wird dem andern überlegen sein, und der Ältere wird dem Jüngeren dienen." (1. Mose 25, 23) (Vgl. http://www.christen-und-juden.de/html/fremde_geschwister3.htm [Stand: 27.4.2003]; http://www.talmud.de/purim.htm [Stand: 27.4.2003].

[3] 1. Mose 25, 34.

[4] 1. Mose 27, 22-24.

von der Jagd kommt, zu spät allerdings. Das Erstgeburtsrecht ist mit dem Segen Isaaks unwiderruflich an Jakob gefallen. Justizirrtümer werden nicht mehr korrigiert, wenn erst göttlicher Segen auf das Unrecht gefallen ist. Esau nimmt sich deshalb vor, seinen Bruder nach dem Tod des Vaters zu erwürgen. Wieder springt Rebekka ein, um den Mordplänen zu begegnen: Sie schickt Jakob zu ihrem Bruder Laban nach Haran.

Jakob der Lügner in dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker ist auch ein guter Koch, kein erfindungsreicher zwar, aber mit Freude hat er seine Wirtschaft betrieben, in der er im Sommer Eis und im Winter Kartoffelpuffer verkauft hat. Wenn es nur zwei Typen von Männern gäbe, Esaus und Jakobs, dann trüge Jakob Heym seinen Namen zu recht. „Es gibt doch solche Männer, von denen man sagt, ein Kerl wie ein Baum, groß, stark, ein bißchen gewaltig, solche, bei denen man sich jeden Tag für ein paar Minuten anlehnen möchte. Jakob ist viel kleiner, er geht dem Kerl wie ein Baum höchstens bis zur Schulter." (JdL, 10) Jakob ist ein ruhiger und häuslicher Mann. Seinem biblischen Vorgänger gleicht er außerdem darin, daß er zum Lügner wird. Jedoch funktioniert Jakob Heyms Lüge sehr viel subtiler, als sich einfach ein Fell über den Arm zu legen. Er behauptet, ein Radio zu besitzen, und versorgt das Ghetto mit Hoffnung in Form der Erfindung guter Nachrichten. Jakob Heym ist kein Berufsschriftsteller. Von Hause aus ist er mehr ein Zuhörer als ein Erfinder von Geschichten. Jakob „muß in die Rolle des Dichters, des Künstlers hineinwachsen"[5]. Er kennt zwar die jiddische Tradition wortreichen Erzählens, er weiß aber, daß er selbst nicht so phantasiebegabt ist wie etwa der jiddische Erzähler Scholem Alejchem. Jakob ist so, wie sich Klischees einen einfachen Menschen vorstellen: Er will am liebsten seine Ruhe haben und nirgendwo anecken. Im Ghetto sehnt er sich zurück in seine Diele. Das ist seine Welt, nicht das Erfinden von Geschichten. Doch durch das Zusammenwirken verschiedener Bedingungen, auf die Jakob kaum Einfluß hat, ist er plötzlich herausgehoben aus der Masse der Ghettoinsassen. Er wird ihr Messias.

1. Belogener Lügner

Die Geschichte von Jakob beginnt damit, daß Jakob selbst durch einen deutschen Wachtposten getäuscht wird. Der hält Jakob an, weil er angeblich nach acht, nach der Ausgangssperre, noch auf der Straße gewesen sei. Auf dem Revier soll Jakob um „eine gerechte Bestrafung" (JdL, 12) bitten. Und die Deutschen sind nicht zimperlich. Schon allein durch seinen Eintritt in die Lagerverwaltung ist Jakob mit dem Tod bedroht. Noch nie hat ein Jude das Revier lebend verlassen. Es sei denn in Richtung eines Vernichtungs-

[5] Fritz-Jochen Kopka: *Von der Unübertrefflichkeit des ersten Buches.* In: Karl Deiritz, Hannes Krauss (Hrsg.): *Verrat an der Kunst?* Berlin 1993, S. 158.

lagers oder als Spitzel für die Deutschen. Zufällig – und nicht etwa aus Heldenmut, sondern aus Angst einen Fehler zu machen – schnappt Jakob eine Nachricht aus dem Radio der Deutschen auf: Die Russen, Kriegsgegner der Deutschen und Befreier des Ghettos *in spe*, seien zwanzig Kilometer vor Bezanika, vier- bis fünfhundert Kilometer vom Lager entfernt. Niemand bemerkt Jakob beim Lauschen. Das ist gut so, denn den Juden im Ghetto sind Radios und jede andere Information von außen verboten. Zwecks Bestrafung wegen Verletzung der Ausgangssperre gerät Jakob an einen schläfrigen Soldaten. Und weil es tatsächlich noch gar nicht acht war, der Wachtposten sich wohl einen Scherz mit Jakob erlauben wollte, wird Jakob wieder laufen gelassen. Das ist völlig unerhört. Jakob geht nach Hause mit zwei brisanten Neuigkeiten.

Jakob findet: „gute Nachrichten sind dazu da, weitergegeben zu werden" (JdL, 29). Und schon am nächsten Morgen, bei der Zwangsarbeit auf dem Bahnhof, bietet sich eine sinnvolle Gelegenheit, die frohe Botschaft zu verbreiten. Ein Kollege ist dabei, unter Jakobs Augen eine gefährliche Dummheit zu machen: Der fünfundzwanzigjährige, blauäugige Mischa will Kartoffeln klauen aus einem Waggon, der auf dem Bahnhof abgestellt ist. Denn der Hunger im Lager ist groß. Der Bahnhof ist aber gut bewacht, die deutschen Wächter schießen schnell. Jakob hat Angst um seinen Freund Mischa. Wenn der losläuft, um etwas Essen zu besorgen, riskiert er sein Leben. Das will Jakob verhindern. Er redet und redet, um Mischa auf andere Gedanken zu bringen. Ablenkung, nicht Täuschung ist zunächst das Ziel von Jakobs Erzählungen. Mischa hört nicht zu, der ehemalige Boxer wartet gespannt auf die Wachablösung, die er zum Sprung nutzen will. Jakob spielt seinen Trumpf aus: Mischa soll als erster die Nachricht vom Vormarsch der Russen erfahren. Doch Mischa versteht Jakobs Neuigkeit als Trick, mit dem er ihn an dem riskanten Kartoffeldiebstahl hindern will. Er reagiert ironisch, denn woher sollte Jakob so etwas überhaupt wissen. Schließlich sind die Bewohner des Ghettos völlig von der Außenwelt abgeschnitten. Jakob erkennt die Situation. Zwar ärgert er sich über Mischas Ignoranz, er darf sie aber nicht mit Ignoranz beantworten, weil Mischa sich sonst in große Gefahr begibt. Jakob denkt bei sich: „Du mußt um seinen guten Willen betteln, als ob dein eigenes Leben davon abhinge, du mußt deine Glaubwürdigkeit nachweisen, obwohl du das gar nicht nötig hättest, nur er hat es nötig." (JdL, 34) Jakob will etwas von Mischa und nicht umgekehrt. Mischa soll an die Wahrheit seiner Erzählung glauben.

Jakob ist ein Erzähler, der einen bestimmten Zweck verfolgt: Er will Mischa durch eine Erzählung davon abbringen, sein Leben aufs Spiel zu setzen. Jakob versucht, mit Worten in die Wirklichkeit einzugreifen. Dazu muß er seine Nachricht an die Situation und an den Gesprächspartner anpassen. Er erzählt in aller Eile, wie er auf dem Revier im Radio

gehört hat, daß sich die Deutschen bei Bezanika gegen die Russen verteidigt hätten. Nicht diese Nachricht selbst ist schlechterdings unglaubwürdig, obwohl sie von der deutschen Propaganda stammt. Aber es muß bei den Häftlingen des Ghettos unglaubwürdig erscheinen, daß Jakob Heym diese Nachricht auf die beschriebene Weise erhalten haben will. Er macht sich allein dadurch verdächtig, daß er aus dem Revier lebend herausgekommen ist. Mit Gewalt muß Jakob Mischa dazu bringen, überhaupt nur weiter zuzuhören. Als Mischa zu dem Waggon mit den Kartoffeln spurten will, bringt Jakob ihn zu Fall. Er sagt: „Ich habe ein Radio!" (JdL, 35) Diese Lüge wirkt unmittelbar überzeugend auf Mischa, im Gegensatz zu der Wahrheit vorher, „ganz plötzlich ist morgen auch noch ein Tag." (JdL, 35) Zum ersten Mal wird an dieser Stelle in dem Roman *Jakob der Lügner* die Lüge Quelle der Hoffnung. Und Hoffnung bedeutet im Ghetto schlicht, eine Zukunft für möglich zu halten. Jakob ist kein anderes Mittel eingefallen, Mischa aufzuhalten, er fühlt sich zur Lüge genötigt. „Er ist gezwungen worden, verantwortungslose Behauptungen in die Welt zu setzen, der ahnungslose Idiot da hat ihn gezwungen mit seinem lächerlichen Mißtrauen, bloß weil er plötzlich Appetit auf Kartoffeln bekommen hat." (JdL, 36) Jakob lügt nicht gerne und nimmt sich auch sofort vor, Mischa die Wahrheit zu sagen und das Radio zurückzunehmen. Dazu wird er aber bis zum Ende des Romans nicht kommen.

Jakobs Erfindung fordert Opfer und er selbst ist das erste. Er wird die Geister nicht los, die er mit seiner Erfindung des Radios gerufen hat. Seine Geschichte ist auch die Geschichte eines Mannes, der an seiner plötzlichen Prominenz scheitert. Der Konsequenzen seiner Erzählungen vom Vormarsch der Russen ist sich Jakob nicht bewußt. Ihm fehlt auch die Zeit, sich darüber Gedanken zu machen, denn Jakob möchte Mischa vor einer großen Gefahr beschützen. Daß er ein Radio besitzt, ist eine spontane Idee von Jakob und keine schlechte. Er hat – entgegen seinem Selbstbild – ausreichend Phantasie. Der Einfall hat die gewünschten Folgen. Nur macht sich Jakob nicht klar, daß er über die Nachricht und seine Erfindung die Kontrolle verliert, sobald er sie äußert. Die Nachricht vom Vormarsch der Russen und die Nachricht, daß Jakob ein Radio besitzt, setzen sich fort wie Lauffeuer. Jakob hat auch Vorteile von seiner neuen Rolle: Auf dem Bahnhof wollen selbst die starken Männer mit dem schwachen und alten Jakob zusammen Kisten schleppen. Jakob wird umsorgt, man versucht sich gut mit ihm zu stellen. Von Jakobs Nähe erhofft man sich die besten Informationen über den Vormarsch der Russen. „Seit gestern ist Jakob ein Glückspilz, ein Auserwählter, alles reißt sich um ihn, die Riesen wie die Kleinen, jeder will mit ihm arbeiten, mit dem Mann, der eine direkte Leitung zum lieben Gott hat." (JdL, 78) Den Juden im Ghetto erscheint Jakob der Lügner als Prophet.

So lange haben sich Gedanken an die Zukunft nicht gelohnt, daß das Bedürfnis nach einem normalen Alltag aus vielen Häftlingen mit Kraft herausbricht. Mischa möchte seine Neuigkeit bei der Familie seiner Freundin besonders wirkungsvoll anbringen, „als eine Geschichte mit einer Pointe am Ende“ (JdL, 53), wie Frankfurter, der Vater von Rosa, es gerne mag: Er hält um Rosas Hand an, man hält ihn für verrückt. Denn ohne den Glauben an die Befreiung des Ghettos war dieser Wunsch eine Ungeheuerlichkeit. Das Liebespaar denkt so weit voraus, daß die erste Unstimmigkeit entsteht über die Frage, ob Rosas Eltern bei ihnen wohnen werden. „Noch kein richtiger Streit, nur eine Ankündigung von alltäglichen Sorgen [...]“ (JdL, 73 f.) Oder der Friseur Kowalski, ein alter Schulfreund von Jakob, der schon plant, in welchen Bereichen er nach dem Ghetto sein gespartes Geld investieren soll. „Denkst du, in der ersten Zeit werden genug Kartoffeln sein, daß man Schnaps aus ihnen machen kann?“ (JdL, 180) Bisher herrschte das Jetzt, der Kampf um das bloße Überleben. Durch den Glauben an eine Zukunft wird das Leben der Juden wieder menschlich, wobei Menschlichkeit in diesem Roman kein verklärtes Ideal ist, wie der Streit von Mischa und Rosa und Kowalskis Geschäftsträume beweisen. Nur eine kleine Partei ist gegen Jakob und seine Radionachrichten. Ihre Skepsis beruht jedoch nicht auf dem Zweifel an der Existenz des Radios. Im Gegenteil: Sie glauben daran und haben Angst vor seiner Entdeckung durch die Deutschen und den zwangsläufig folgenden Bestrafungen. Felix Frankfurter hat einen ganz besonderen Grund für seine Angst. Der ehemalige, zweitklassige Schauspieler hat tatsächlich ein Radio im Keller versteckt, ohne es im Ghetto je benutzt zu haben. Aus Angst zerstört er den Empfänger. Das ist ein Glück für Jakob. Denn der Erfolg seiner erfundenen Nachrichten beruht auch darauf, daß niemand sie überprüfen kann.

2. Die Logik der Lüge

Konsequenz ist die wichtigste Voraussetzung wirksamer, also glaubhafter Lüge. Verstrickt sich der Lügner in Widersprüche, macht er sich angreifbar. Jakob verfügt über ein erfundenes Informationsmonopol, niemand kann mit anderen Quellen die Wahrheit seiner Geschichten widerlegen. Die andere Voraussetzung liegt in der Situation des Ghetto-Lebens, auf der Seite der Belogenen. Ihr Schicksal und ihre Zukunft liegt vollständig in den Händen der Deutschen. Sie sind eingesperrt und es gibt deshalb keinen Grund für Hoffnungen auf ein Weiterleben. Jakobs Geschichte paßt daher in die Erwartungen der Juden, er verspricht kein Leben im Schlaraffenland, er gibt lediglich Gedanken an die Zukunft eine gewisse Berechtigung. Seine Zuhörer glauben ihm, weil sie gerne an die Befreiung des Ghettos glauben wollen. Paradoxerweise ist es aber die erfundene Geschichte, die bei den Mitgefangenen als glaubwürdiger erscheint als die Wahrheit. Die

erfundene Quelle, das Radio, ist mehr wert, als die ursprüngliche Nachricht, daß die Russen bei Bezanika stehen. In den Nächten liegt Jakob wach, und bastelt die Neuigkeiten für den nächsten Tag zusammen. Er muß sich immer neue Fortsetzungen der Geschichte ausdenken, von der allein der Anfang der Wahrheit entspricht. „Hoffentlich macht der Kopf mit, Erfinden ist nicht jedermanns Sache, bis jetzt hat er nur ein einziges Mal im Leben was erfunden, das ist Jahre her, ein neues Kartoffelpufferrezept mit Weißkäse und Zwiebeln und Kümmel, das kann man nicht miteinander vergleichen." (JdL, 84 f.) Jakob erfindet den Vormarsch der Russen und ein Radio. Beides liegt in seiner Hand. Und beide Erfindungen haben ihre eigene Logik, die Jakob nicht willkürlich verändern kann.

Schnell bricht Jakob unter der allgemeinen Aufmerksamkeit zusammen. Er ist das Rampenlicht nicht gewöhnt, er ist weder Erfinder noch Schauspieler. Und er hat moralische Zweifel, denn immerhin weiß er, daß sich die Hoffnungen der anderen allein auf seine Lügen gründen. Er befindet sich in einem tragischen Konflikt: Er muß lügen, weil er sieht, daß seine Geschichten das bloße Existieren der Juden beinahe in echtes Leben verwandeln. Die „Selbstmordziffern sinken auf Null" (JdL, 94), weil sich die Perspektive der Menschen und damit ihr Leben ändert, „Töchter verwandeln sich in Bräute" (JdL, 94). Jakobs Nachrichten spenden Hoffnung auf die Zukunft, sie sind aber auch ein Stoff für Gespräche. Die Menschen haben nun wieder etwas, worüber sie reden können. Das gegenseitige Erzählen, das Fabulieren und Erfinden ist für viele die liebste Beschäftigung. Jakob profitiert von seiner Vorrangsstellung. Zugleich ist ihm aber die Wahrheit ein hohes Gut. Er lügt nicht vorsätzlich, sein Vorsatz ist es nur, die positive Wirkung seiner ersten Nachricht auf die Juden zu erhalten. Zunächst bemüht er sich deshalb, neue Wahrheiten zu beschaffen. Unter Einsatz seines Lebens besorgt Jakob ein paar Blätter einer Zeitung, die ein deutscher Soldat im Klohäuschen zurückläßt. „Ich will nicht Kartoffeln stehlen wie Mischa, der praktischer veranlagt ist und zwei mal zwei denkt, ich werde, wenn es gutgeht, ein paar Gramm Nachrichten entführen und mache euch eine Tonne Hoffnung draus." (JdL, 115) Natürlich darf niemand wissen, daß es Jakob auf dem Klo der Deutschen um die Zeitung geht, denn man glaubt ja, daß er eine viel aktuellere und verläßlichere Quelle von Nachrichten hat, nämlich das Radio. Als sich Jakob, beobachtet von Kowalski, im Klohäuschen befindet, stürmt ein deutscher Soldat mit Durchfall aufs Klo. Jakob sitzt in der Falle. Er kann aber den überraschten Soldaten täuschen, indem er sich mit der aufgeschlagenen Zeitung aufs Klo setzt. Seine Täuschung ist sehr mangelhaft, „zuviel an Tarnung kann auch schaden" (JdL, 119), meint Jakob. Denn sie funktioniert. Die Gefahr ist damit aber nur aufgeschoben, nicht aufgehoben. Kowalski rettet den Freund, indem er einen Unfall vortäuscht und den Soldaten ablenkt. Kowalski muß Schläge dafür einstecken, aber Jakob ist gerettet. Und Kowalski ist Jakob sogar in dem

Glauben beigesprungen, daß dieser nur mal „herrschaftlich scheißen“ (JdL, 123) wollte. Jakob ist nun Kowalski zur Dankbarkeit verpflichtet. Und er leckt dessen Wunden mit neuen guten Nachrichten.

Die Zeitung erweist sich als unergiebig für Jakobs Zwecke. Er hatte es sich zu einfach vorgestellt, aus den Propagandalügen der Nazis die Wahrheit zu konstruieren. Vielleicht hat er an ein Wort Bertolt Brechts geglaubt, das sich an der deutschen Zeitung jedoch als falsch erweist: Die Wahrheit müsse „im Kampf mit der Unwahrheit geschrieben werden“[6]. Jakob muß feststellen, daß das Gegenteil der Nazi-Propaganda nicht schon eine Wahrheit ist, die sich zu erzählen lohnte. „Man liest ihre Zweckmeldungen, hat er gedacht, man durchschaut sie ohne oder mit ein wenig Mühe, dreht alles einfach um, und schon tummeln sich im Mund die Neuigkeiten, man kann sie zu gegebener Zeit herauslassen. Aber jetzt geh hin und dreh einfach um. Die Boxer der Luftwaffe haben gegen die Marine nicht gewonnen, sondern verloren, der Gauleiter mit dem abgerissenen Namen fand die Kunstausstellung miserabel, der deutsche Held trifft in Afrika kein einziges feindliches Flugzeug, die Straßenbahn in München ist dem Lastwagen geschickt ausgewichen, und der Führer hat die Botschaft des Duce nicht beantwortet, weil er nie eine erhalten hat. Ich sage dir ja, alles Tinnef.“ (JdL, 130) Das Gegenteil der Lüge ist wertloses Zeug, mithin eine unwichtige Wahrheit.

Jakobs Zuhörer werden immer fordernder. Mit ihren Fragen diktieren sie ihm die Antworten. Sie wollen nicht die Wahrheit von Jakob hören, sondern gute Neuigkeiten. Sein Radio wird zum Inbegriff allen Wünschens, ein Wunderding, das auf alle Fragen Antwort weiß. Dabei ist es dem Rundfunk wesentlich, daß man keine Fragen stellen kann, daß die Kommunikation nur in einer Richtung läuft. Jakobs Zuhörer gewöhnen sich schnell an seine guten Neuigkeiten und werden unverschämt. Sie sind nicht mit jeder Nachricht schon allein deshalb zufrieden, weil sie neu ist. Zwar wissen sie, daß sie in der Zwischenzeit viele weltpolitische Ereignisse verpaßt haben werden und daß man keine Zusammenfassungen für die neuen Zuhörer im Ghetto senden wird. Die Gier nach Neuem ist aber so groß, daß sie das manchmal zu vergessen scheinen. Sie fragen nach der Gründung eines jüdischen Staats und nach dem Vormarsch der Russen. Sie fragen aber nicht nach dem „ob“ russischer Erfolge, sondern nach dem „daß“: „Erzähle, wie sie die Fronten durchbrechen“ (JdL, 114). So werden Jakob die Antworten auf die Zunge gelegt. Nur weil er nicht wirklich ein Radio besitzt, kann sein Betrug funktionieren. Denn so kann er ohne zu lügen genau die Antworten erfinden, die die anderen hören wollen.

---

[6] Bertolt Brecht: *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.* In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe XXII, Berlin u.a. 1993, S. 75.

Herschel Schtamm, einer der wenigen orthodoxen Juden im Ghetto, gehört zu der Partei der Ängstlichen, denen Jakobs Radionachrichten nicht behagen. Radios sind im Lager verboten, Radiohören ist im Lager verboten und keine Meldung zu machen, wenn man weiß, daß ein anderer hört, ist im Lager auch verboten. Herschel betet um ein göttliches Zeichen. Mitten in seinen Gebeten fällt der Strom aus, eine mehrtägige Stromsperre und das dadurch erzwungene Schweigen von Jakobs Radio hält er für sein Verdienst. Auch göttliche Zeichen werden erst dadurch zum Zeichen, daß sie als Zeichen interpretiert werden. So sind sie eine Falle: Wer an das unmittelbare Wirken Gottes in der Welt glaubt, kann alles für Zeichen dieses Wirkens nehmen. Deshalb ist der Glaube, wie andere Weltbilder auch, ein Zirkelschluß, ein Circulus vitiosus, der sich seine Gültigkeit und Wahrheit selbst beweist.

Für Jakob ist die Stromunterbrechung „ein sehr bescheidenes Glück“ (JdL, 99), weil er so eine Atempause bekommt. Er muß nicht weitererzählen, vielmehr würde er seine Lüge verraten, hätte er trotz fehlenden Stroms etwas Neues zu berichten. Für seine Zuhörer ist der Stromausfall jedoch „eine Naturkatastrophe“ (JdL, 99). Trotz des Stromausfalls ist es mit dem Lügen für Jakob aber nicht vorbei: Während er sich insgeheim freut, muß er nach außen Bedauern heucheln, „verstellen muß er sich weiter“ (JdL, 99). Jakob muß jeden Tag das Radio wirklich werden lassen, nicht nur wenn es spielt, sondern sogar wenn die anderen wissen, daß es schweigt. Die Logik der Erfindung ist auch bindend für ihren Erfinder. Er muß sich in bezug auf das Radio wirklich so verhalten, daß er den Zuschreibungen und Erwartungen der anderen an einen echten Radiobesitzer entspricht. Jakobs Erfindung des Radios besitzt Selbständigkeit. Die anderen integrieren es in ihr Vorstellen. Das erfundene Radio wird Gemeineigentum. Mischa und Schwoch kommen etwa auf die Idee, das Radio in eine Straße zu bringen, in der es Strom gibt. „’Bei Kowalski in der Straße ist Strom’, sagt Schwoch.“ Eine gute Idee, wenn es das Radio wirklich gäbe. Jakob kriegt kurz Angst, dann aber weiß er, daß er sich darauf verlassen kann, daß der Hasenfuß Kowalski keineswegs das Radio bei sich aufnehmen wird, „wer so viele Jahre in Hörweite von Kowalski gelebt hat, der weiß, wie ein Held nicht aussieht.“ (JdL, 103) Jakob gelingt es, Kowalski listig den Schwarzen Peter zuzuschieben. Jakob stimmt Mischas Idee zu, so daß es nun Kowalski ist, dem etwas einfallen muß, um nicht als Angsthase dazustehen und doch das Radio nicht aufnehmen zu müssen. Die Reparatur der Stromversorgung kostet einer Gruppe jüdischer Arbeiter das Leben. Sie werden vom Lagerkommandanten Hardtloff als Saboteure verurteilt, weil sie den Strom nicht in Gang bekommen. Gewiß wollten sie nicht sabotieren, denn die Juden haben ein vitales Interesse an fließendem Strom, der für sie ein spielendes Radio bedeutet. Als der Strom wieder fließt, wird Jakob zu neuen guten Nachrichten gedrängt. Weil ihn der Bedarf an immer neuen

Geschichten überfordert, erklärt Jakob kurzerhand, daß das Radio kaputt sei. Auch diese Idee bringt Jakob jedoch keine lange Erholung. Das Ereignis wird tränenreich beklagt und als göttliches Zeichen gesehen, kein Mensch weiß wofür. Zwischen Jakob und seinen Zuhörern herrscht nun fast Gleichheit, denn Jakob weiß so wenig wie sie und ist im Grunde genauso trostbedürftig. Nur darf er das nicht zeigen. „Jetzt sind wir alle gleich gescheit, nichts unterscheidet uns mehr, nichts bis auf euren Glauben, ich wäre einmal ein Besonderer gewesen." (JdL, 150) Doch allein dieser Glaube, die Zuschreibung reicht aus, daß Jakob ein Besonderer bleibt. Die Betrogenen machen den Betrüger durch den Glauben an die Wahrheit seiner Lügen.

Und wieder wendet sich die Logik seiner Erfindung gegen Jakob: Was man erlügen kann und was nicht, hängt auch vom Wissen des Belogenen ab. Jedes Gegenüber braucht die richtige Lüge. Kowalski will Jakob helfen, das Radio wieder in Gang zu bringen. Deshalb treibt er den Rundfunkmechaniker Josef Najdorf auf, einen Fachmann. Er greift damit in Jakobs Geschichte ein, „Spielt den lieben Gott" (JdL, 175). Kowalski will in dieser vermeintlich ausweglosen Situation ein *deus ex machina* sein. Dabei hatte Jakob sich schon vorher entschlossen, das Radio wieder laufen zu lassen, denn die Hoffnungslosigkeit der anderen kann er nicht ertragen. Den Radiofachmann Najdorf kann Jakob nicht so belügen wie Kowalski. Dessen Fachwissen steht Jakobs freier Erfindung von Gründen im Wege, warum das Radio erst kaputt und dann wieder heile ist. „Wenn Najdorf nicht bei ihnen wäre, könnte Jakob sonst was erzählen, eine Röhre war locker, oder er hat ein paarmal kräftig mit der Faust draufgeschlagen, und da hat es wieder gespielt, Kowalski versteht ebensowenig von Radios wie er. Aber dieser Najdorf ist leider noch da mit seinem Sachverstand" (JdL, 177). Man muß adressatenspezifisch lügen. Wieder kommt es Jakob zupaß, daß es kaum Helden gibt im Ghetto. Najdorf fragt nicht genauer nach, warum das Radio wieder läuft, weil er froh ist, daß er sich nicht in Gefahr begeben muß. Das Urteil über Lüge und Wahrheit ist eine Frage der Kenntnisse und des Interesses.

3. Keine Helden

Helden sind tapfere Krieger, mutige Könner ihres Fachs. In der Antike oder in ihrer Literatur sind die Helden niemandem verantwortlich. Einsamkeit und ein unbedingter Wille sind noch die Wesenszüge der Nachkommen des Odysseus, der Westernhelden im Hollywood-Film, der Aufräumer und Weltenretter. Solche Typen gibt es im Ghetto nicht. Jakob hält sich für einen einfallslosen Pufferbäcker, Kowalski ist ein bauernschlauer Friseur, Mischa ein gescheiterter Boxer und Frankfurter ein mittelmäßiger Schauspieler. Die meisten Häftlinge ergeben sich widerstandslos in ihr Schicksal. Najdorf und Kowalski sind nicht einmal so heldenhaft, zu ihrer Angst zu stehen. Allein zwei zehnjährige Jungs

schmieden Pläne zur Befreiung des Ghettos. Sie sind mutig und haben Ideen, aber ihre Mittel reichen nicht aus. Sie haben kein Dynamit, um das Revier in die Luft zu sprengen, und nicht die Schlüssel, um die Deutschen im Hauptquartier einzusperren. Auch der Rechtsanwalt Leonard Schmidt, ein dekorierter Veteran des Ersten Weltkriegs, führt keine Widerstandsbewegung an. Im Krieg hat er tapfer für Deutschland gekämpft, „er war auf dem besten Wege, ein deutscher Nationalist zu werden" (JdL, 145). Doch im Ghetto hat ihn sein Heldenmut verlassen. Es gibt keine Orden zu gewinnen. Aber immer noch hält er sich für besser als die anderen, „er würde wahrscheinlich gegen das ganze Ghetto kein Wort einzuwenden haben, wenn sie nicht ausgerechnet ihn mit hineingesteckt hätten" (JdL, 152). Die Rassenideologie der Deutschen sieht keine Ausnahmen vor. Wenn jemand als Jude gilt, wird er behandelt wie alle anderen Juden: Er landet im Ghetto und später im Vernichtungslager. Die Deutschen kümmern sich nicht um gesellschaftliche Hierarchien. So hat auch Professor Kirschbaum seine Privilegien verloren, der gefeierte Herzspezialist. Schmidt, Kirschbaum und viele andere Juden im Ghetto wissen nicht, was an ihnen jüdisch ist und warum sie als Juden eingesperrt und getötet werden. „Kirschbaum hat nie einen Gedanken daran verschwendet, daß er Jude ist, schon sein Vater war Chirurg, was ist das schon, jüdische Herkunft, sie zwingen einen, Jude zu sein, und man selbst hat gar keine Vorstellung, was das überhaupt ist." (JdL, 90) Doch wenn es die Situation gebietet, geben auch die Deutschen die Trennung in Menschen und Untermenschen auf, auch die ist eine Frage der Interessen. Als der Lagerkommandant Hardtloff erkrankt, läßt er Kirschbaum zu sich kommen. Dabei zeigt Kirchbaum, daß er ein „Held" sein kann. Auf der Fahrt zu Hardtloff tötet er sich, um Hardtloff nicht helfen zu müssen.

4. Die kranke Prinzessin

In Jakobs Biographie hängt die Liebe mit Lüge zusammen. Für ihn ist die Liebe ein Spiel der Interpretation, die immer ungewiß bleibt: Lieben heiße zu vermuten, was der geliebte Mensch denkt. Vor dem Ghetto hat Jakob vier Jahre mit seiner Freundin Josefa Litwin – seiner Meinung nach – wie Mann und Frau gelebt. Dann hatte sie von Jakob eine Entscheidung verlangt. Ein anderer Kavalier, Awrom Minsch, hatte ihr einen Heiratsantrag gemacht und wollte mit ihr nach Amerika auswandern. Zwar hatte Josefa Jakob ein „Vorkaufsrecht" zugestanden, doch Jakob war enttäuscht. Von dem anderen Mann hatte er nichts gewußt. Er war belogen durch ihr Schweigen. Auch Mischa lügt für die Liebe. Seine Lüge ist jedoch etwas ganz anderes, weil sie nicht nur ihm, sondern auch seiner Freundin nützt. Mischa möchte gerne mit Rosa eine Nacht verbringen. Die Wohnung ihrer Eltern ist ungeeignet. Und sein eigenes Zimmer muß Mischa mit Fajngold teilen. Er weiß, daß Rosa sich kaum zu ihm legen wird, wenn Fajngold Augen- und

Ohrenzeuge wird. Der alte Fajngold kann aber wegen der Ausgangssperre auch nicht für einen Abend das Zimmer räumen. Damit Fajngold im Zimmer bleiben kann, „und doch so gut wie nicht da ist“ (JdL, 70), sagt Mischa seiner Rosa, daß sein Mitbewohner taubstumm sei. „Fajngold ist so taub und so stumm wie ich oder Kowalski oder irgendeiner, der mit seinen Ohren und seiner Zunge etwas anzufangen weiß, doch für Rosa ist er taub und stumm wie eine Muschel.“ (JdL, 68) Aber für Mischa leider nicht. Auch er möchte nicht, daß Fajngold die Liebesschwüre und Lustworte hört. Er studiert deshalb Fajngolds Schlaf und beginnt erst, Rosa zu küssen, wenn er Fajngold schlafen hört. „Kein Mensch hat sich je selbst schlafen hören, er kann seinen eigenen Schlaf nicht imitieren, er kann nachmachen, wie man schläft, aber von seinem eigenen Schlaf weiß er nichts.“ (JdL, 71) Daß Fajngold nur den Schlafenden mimt, kann also ausgeschlossen werden, Mischa ist in diesem Fall vor Täuschung gefeit. „Wenn es eine Geschichte ist, wie jemand belogen werden muß, damit er ein bißchen glücklich sein kann, nichts anderes geschieht mit Rosa, wenn es eine Geschichte ist, wie verwegene Listen angewendet werden müssen, und Angst vor Entdeckung ist im Spiel, und kein Fehler darf um Himmels willen unterlaufen, und das Gesicht muß immer ernst und harmlos dabei bleiben, wenn alles das eine brauchbare Geschichte hergibt, dann ist es auch eine Geschichte, wie Rosa mit Mischa in sein Zimmer kommt.“ (JdL, 68) Um glücklich zu sein, muß man manchmal belogen werden. Glück ist nur durch Lüge möglich. Es ist einer der Vorzüge des Romans, daß er sich nicht zu solchen Stellungnahmen hinreißen läßt. Denn das Zitat handelt nicht vom wirklichen Leben, sondern vom Erzählen: Verstellung ist ein Stoff für brauchbare Geschichten.

Das erste Mal wird Jakob im Lager von Lina Nuriel als Lügner entlarvt. Die Eltern des achtjährigen Mädchens wurden in ein Vernichtungslager abtransportiert, weil Herr Nuriel auf der Straße die falsche Jacke anhatte, „die Jacke ohne Sterne“ (JdL, 85). Lina hatte Glück. Weil sie gegen den Willen ihrer Eltern draußen gespielt hat, ist sie der Sippenhaftung für den Fehler des Vaters entgangen. Sie überlebt durch ihren Ungehorsam. Jakob versteckt sie bei sich, sie lebt unterm Dach im gleichen Haus wie er. Er versorgt sie mit Liebe, Märchen und seiner Essensration. Es werden nicht alle Lagergesetze immer befolgt. Man hilft sich untereinander, auch wenn es ein bißchen gefährlich wird. Als Lina krank ist, kommt Kirschbaum, um sie zu behandeln. Das Ghetto ist eine Solidargemeinschaft. Von seinem Radio erzählt Jakob Lina zunächst nichts. Von ihren Freunden Rafael und Siegfried erfährt aber auch sie vom Vormarsch der Russen, von der nahenden Befreiung. Als sie versteckt ist in Jakobs Zimmer und Kowalski über das Radio spricht, ist Jakob für sie als Lügner entlarvt. „Von dir wissen es alle. Du hast doch geschwindelt.“ (JdL, 139) Jakob hat mit Lina nun ein weiteres Problem. In seiner

Abwesenheit sucht sie den Wunderkasten, der von der Außenwelt berichtet, die Lina gar nicht kennt. Statt des nicht vorhandenen Radios findet sie eine Petroleumlampe, mit der sie das Radio gefunden zu haben meint. „Irrtümer entstehen aus Mangel an Erfahrung" (JdL, 167). Weil Lina noch nie ein Radio gesehen hat und auch über seine Funktion nur wenig weiß, hätte Jakob ihren Irrtum zu einer Täuschung machen können, wenn er die Petroleumlampe für sie zum Radio erklärt hätte. Aber Jakob versteht nicht sofort, warum Lina mit der Lampe in seinem Zimmer sitzt und muß deshalb das Problem mit Linas Neugier auf andere Weise lösen. Damit sie dauerhaft Ruhe gibt, führt er ihr das Radio vor. Jakob geht mit Lina in den Keller. Sie soll sich hinsetzen und nicht aufstehen, während Jakob hinter einem Vorhang verschwindet. Eine Illusion muß nur so gut sein, wie die Kenntnisse des Getäuschten. Auf die Aufwärmphase des Radios kann Jakob gegenüber Lina deshalb getrost verzichten. Er mimt ein Interview mit Winston Churchill, in dem er den britischen Premierminister ein baldiges Ende des Krieges bestätigen läßt. Lina ist begeistert von der Vorstellung. Nicht etwa, weil die Täuschung gelingt. Als Jakob noch das Konzert einer ganzen Blaskapelle imitiert, entdeckt Lina den Schwindel: Das Radio „sieht aufs Haar so aus wie Jakob" (JdL, 192). Ihr gefällt die Vorstellung trotzdem und sie verlangt eine wietere Zugabe. Nun ist Jakob ein betrogener Betrüger, weil er meint, daß Lina an sein Radio glaubt.

Zum Schluß tritt Jakob als Märchenonkel auf. Wie Theo Gantenbein in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* das Märchen von Lila und Alil erzählt, erzählt auch Jakob an prominenter Stelle des Romans, als Höhepunkt in der Mitte, das Märchen von der kranken Prinzessin, das eine Allegorie seiner eigenen Geschichte im Lager ist. Die Prinzessin ist krank und kann nur gesund werden, wenn sie eine Wolke bekommt, sagt sie. Die Gelehrten des ganzen Königreiches machen Versuche, ihr eine Wolke vom Himmel zu holen und scheitern. Der Gärtnerjunge weiß dann die Lösung: Er fragt die Prinzessin, woraus Wolken seien und wie groß. Als er von ihr erfährt, daß Wolken – wie jeder wisse – aus Watte und so groß wie ihr Kopfkissen seien, geht der Bursche in die Schloßschneiderei, holt einen kleinen Berg Watte und macht damit die Prinzessin gesund. Die Prinzessin im Märchen braucht nicht das, was wirklich eine Wolke ist oder alle dafür halten, sie will eine Wolke, wie sie in ihrer Vorstellung ist. Phantasien sind die bedeutendere Wirklichkeit.

5. Konsequent lügen

Jakobs Lügen dienen einem guten Zweck, er ist ein Lügner aus Barmherzigkeit.[7] Wer wollte den ersten Stein gegen ihn werfen? Doch mit dem Zweifler Herschel Schtamm fordern Jakobs Lügen ein Opfer. Sie verlieren dadurch ihre Unschuld. Aus einem Waggon auf dem Bahnhof hört Herschel menschliche Stimmen, ein Transport in den Tod. Selbstverständlich ist es streng verboten, sich dem Wagen zu nähern. Aber Herschel Schtamm will Jakobs Nachrichten an die Gefangenen weitergeben, er „wollte Hoffnung weitertragen und ist daran gestorben" (JdL, 158). Herschel wird aus der Ferne zielgenau von „zwei Händen" (JdL, 157) erschossen. Jakob fühlt sich verantwortlich, er ist erschüttert. Er versucht, Kosten und Nutzen seiner Geschichten abzuwägen, um ihren Nutzen und moralischen Stellenwert zu bestimmen. „Die Schwierigkeit ist, du weißt nicht, wieviel Hoffnung wiegt" (JdL, 159). Jakob kann nicht damit kalkulieren, daß seine Geschichten Hoffnung machen und so manchen am Leben erhalten. Seine Überlegung spielt auch in Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* eine Rolle: In der Wirklichkeit zeigt sich nur das, was man anrichtet, was man verhindert, bleibt verborgen. Das ist ein großer Unterschied zwischen der Wirklichkeit und der Kunst. Denn diese ist der Spielplatz verpaßter Möglichkeiten.

Jakob trifft eine neue Entscheidung: Er spielt seine Rolle ohne Skrupel weiter. Seine Erzählungen haben weitreichende Konsequenzen. Sie erzeugen Wirklichkeit, so daß er nicht mehr nach Gusto entscheiden kann, was er sich für das erfundene Radio ausdenkt. Er bedenkt seine Erfindungen und bemerkt ihre Mängel: Bisher hatte er Glück, niemand hat seine unglaubwürdigen und durchschaubaren Lügen durchschauen wollen. Die Hoffnung macht blind und dumm. Nun will er seiner Phantasie vertrauen, sich Neuigkeiten ausdenken ohne jede Grundlage. Im Lager wird ihn niemand der Lüge bezichtigen können, solange Jakob das einzige Radio hat. Und wenn die Russen wirklich das Lager befreien, dann ist es gleichgültig, daß er sich ihren Vormarsch nur ausgedacht hat. Dann wäre Jakob eben ein Prophet, der zufällig richtig lag. Man würde sich womöglich bei ihm für die gute Idee bedanken. Nützt eine Lüge beiden Seiten, ist sie nicht böse. Das ist die eine Pointe, die gegen die Tradition der Aufklärung und die Unbedingtheit moralischer Urteile gerichtet ist. Nach dem Tod von Herschel Schtamm formuliert Jakob seine neuen Prinzipien: „ein Lügner mit Gewissensbissen wird sein Leben lang ein Stümper bleiben. In dieser Branche sind Zurückhaltung und falsche Scham nicht angebracht, du mußt da aus dem vollen schöpfen, die Überzeugung muß dir im Gesicht geschrieben stehen, du

[7] Vgl. Wolfgang Joho: *Lüge aus Barmherzigkeit. Jurek Becker: „Jakob der Lügner"*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 1969, H. 12, S. 151-153.

mußt ihnen vorspielen, wie einer auszusehen hat, der das schon weiß, was sie erst im nächsten Moment von dir erfahren." (JdL, 170) Der Schauspieler, weiß Felix Krull, muß zuerst sich selbst von seiner Rolle überzeugen. Jakob muß nicht nur Geschichtenerfinder, sondern auch Schauspieler sein. Seine neue Linie der freien Erfindung schlägt Jakob nicht deshalb ein, weil er ein Glaubwürdigkeitsproblem hätte. Vielmehr sind ihm die zaghaften Lügen auf Dauer zu anstrengend. Außerdem häufen sich die Deportationen. Die Wirklichkeit, gegen die Jakob seine Lügen setzt, wird zunehmend bedrohlicher. Weil die Hoffnungslosigkeit im Lager wegen der Transporte zunimmt, muß Jakob inflationär erfinden. Denn die Häftlinge glauben mittlerweile der angenehmsten Version, in der Jakobs Geschichten weitergegeben werden, und nicht der Urfassung. „Wie jeder eigenes hinzutut, aus dem Guten Besseres macht, und die Nachricht kommt schließlich, wie sich herausstellt, in einem Aufzug an, daß sie ihr eigener Vater nicht wiedererkennt." (JdL, 278) Jakob gerät durch die Hoffnungslosigkeit unter Druck. Mit seinen eigenen Lügen hat er sich ein neues Problem geschaffen: Er hat die Russen so nah heranerzählt, daß man eigentlich vom Lager aus Geschützlärm hören und Feuer sehen müßte. Seine Erzählungen scheitern an der Realität, „du hast dich beim Vormarsch zu einem Tempo hinreißen lassen, das der Wirklichkeit leider nicht standhält." (JdL, 280) Jakob stößt an seine Grenzen, indem er an die Grenzen der Wirklichkeit stößt. Sobald seine erfundenen Berichte in den Erfahrungsbereich seiner Zuhörer fallen, kann ihm keiner mehr die Lügen glauben.

6. Jakob gibt auf

Gegenüber seinem alten Freund Kowalski bereitet Jakob in Anlehnung an den Militärjargon die „bedingungslose Kapitulation" (JdL, 283) vor: „Daß sie ihm, wenn es ihre schwachen Kräfte erlauben, nicht böse sein sollen, er hat nämlich gar kein Radio, er hat nie eins besessen." (JdL, 284) Doch Jakob hat längst die Kontrolle über seine Welt der Hoffnung verloren. Kowalski scheint gerade dieses exklusive Geständnis für eine Notlüge zu halten, mit der Jakob die Frager loswerden will. Jakob ist endgültig nicht mehr Herr seiner Geschichte, er kann sie nicht einmal mehr aus der Welt nehmen. Aber wie sollte Kowalski Jakob auch gerade dieses Geständnis glauben? Wenn Jakob schon zugibt, gelogen zu haben, dann ist seine Beichte genauso unglaubwürdig wie alles andere. Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht. Am nächsten Morgen hat sich Kowalski erhängt. Jakob hat sich getäuscht. Er hat die Stimmung, in der Kowalski nach dem Geständnis gegangen ist, falsch eingeschätzt. „Ein Geständnis hatte seinen Tod zur Folge, dazu noch eins, das er vorgab, nicht zu glauben, warum bist du Wahnsinniger nicht gestern abend geblieben?" (JdL, 290) Jakob fühlt sich für den Tod von Kowalski verantwortlich, wie vorher für den

Tod von Herschel Schtamm. Wieder nimmt er sich Konsequenz vor, den anderen wird er nicht erzählen, daß er kein Radio hat. Er hat die Folgen erlebt. „[...] was man einmal anfängt, muß man auch durchhalten, man muß seine Kräfte vorher einschätzen." (JdL, 291) Jakob Heym ist ein Gefangener jener Regeln, die er selbst aufgestellt hat.

Der Erzähler des Romans stellt zwei mögliche Enden der Geschichte gegenüber. In der „schönen Geschichte" mit einem „ordentlichen Ende" (JdL, 292) verzichtet Jakob auf das Geständnis gegenüber Kowalski. Er ersinnt einen Ausweg, der keiner ist. Er schweigt. Sein Kredit aus der Zeit seiner Lügen ist schnell verspielt, die Juden begegnen Jakob feindselig, „die kalten Schultern werden unerträglich" (JdL, 298). Jakobs Radio wird als Allgemeingut verstanden, man will Jakob das Radio mit Gewalt wegnehmen, wenn er nicht wieder erzählt. In einer sternenklaren Nacht macht sich Jakob auf den Weg zur Grenze, schneidet den Zaun durch und will fliehen, um sich zu retten oder um brauchbare Neuigkeiten zu beschaffen. Das Motiv läßt der Erzähler offen. Bei seinem Fluchtversuch wird Jakob erschossen. In diesem Moment setzt die Befreiung des Lagers ein. Als man Jakob findet, sind die Juden verständnislos: „'Das ist doch Jakob Heym', sagt er. ‚Versteht ihr? Jakob Heym ist das. Warum wollte er fliehen? Er muß verrückt geworden sein. Er wußte doch genau, daß sie kommen. Er hatte doch ein Radio...'" (JdL, 308) Dieses Ende ist dem Erzähler zu schön, zumal es nicht den historischen Tatsachen entspricht: Die Rote Armee hat kein einziges Konzentrationslager befreien können, weil die Nazis die Lager vor dem Eintreffen der Truppen geräumt und Beweise weitgehend vernichtet haben. Um auch in diesem Punkt der Wahrhaftigkeit zu folgen, erzählt der Ich-Erzähler nach dem schönen erfundenen auch das nichtswürdige, zu den historischen Ereignissen passende Ende. Zugleich ist das Erzählen dieses Endes notwendig, um erzählerisch zu motivieren, wie der Ich-Erzähler Jakobs Geschichte erfahren hat. Die Juden werden aufgefordert, ein paar Sachen zu packen und zum Bahnhof zu kommen. Auf der Fahrt in den Tod ist der Erzähler im selben Waggon wie Jakob. Über Lina, Jakobs Ziehtochter, kommt er mit Jakob ins Gespräch und erfährt dessen Geschichte.

Im blaßwangigen und verdrießlichen, wirklichen und einfallslosen Ende (JdL, 308) des Romans unterliegen Jakobs Lügen der Wirklichkeit. Die Ankündigung der Deportation am Bahnhofstor läßt sich durch keine noch so gut ausgedachte Radionachricht beschönigen, weiß Jakob. „Und jetzt geh und gib ihnen Trost, woher du ihn nimmst, ist deine Sache, mach ihnen weis, daß alles nur ein schlechter Scherz ist, daß es in Wirklichkeit eine Fahrt ins Blaue wird, mit vielen netten Überraschungen, auf so etwas lauern sie doch hinter deinem Rücken. Kein Grund zur Beunruhigung, Brüder, wollen sie hören [...]" (JdL, 310) Jakob steht da „wie ein Spaßmacher, der im entscheidenden Moment seinen

Text vergessen hat“ (JdL, 311). Jakob packt gemäß der Anordnung seine Sachen, Lina freut sich auf die Reise. Sie ist noch nie verreist. Jakob läßt ihr die Freude, wieder wird durch Schweigen gelogen. Auf der Fahrt in den Tod will Lina von Jakob die Wahrheit des Märchens von der kranken Prinzessin bestätigt haben. Denn als sie die Geschichte ihrem Freund Rafael erzählen wollte, hatte er nicht an die Prinzessin geglaubt und daß sie durch Watte gesund wurde. „’Weißt du, was die Prinzessin in Wirklichkeit gehabt hat? Einen Furz im Kopf!’“ (JdL, 208), hatte Rafael gesagt. Doch Jakob bestätigt Lina, daß die Geschichte wahr sei. „’Vielleicht hast du schlecht erzählt?’“ Jakob hat durch seine erfundenen Radionachrichten gelernt, daß die Glaubwürdigkeit einer Erzählung von der Not der Zuhörer und von der Form des Erzählens abhängt.

B. Vom Lügen erzählen

Es gibt viele Parallelen zwischen Jakob Heym und dem Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner*. Mit den beiden Varianten des Endes macht der Ich-Erzähler jedoch einen bedeutenden Unterschied deutlich: „Jakob kann tausendmal wiederfinden, berichten, Schlachten ersinnen und in Umlauf setzen, eins kann er nicht verhindern, zuverlässig nähert sich die Geschichte ihrem nichtswürdigen Ende.“ (JdL, 292) Während Jakob die Russen nicht „herbeischwatzen“, die Vernichtung aller nicht verhindern kann, sind die Erfindungen des Ich-Erzählers durch keine Wirklichkeit begrenzt. Nicht das Prinzip der Wahrscheinlichkeit, sondern die Vorstellungen des Ich-Erzählers von einer guten Geschichte definieren seine Erzählung. Deshalb kann er dem schlimmen Ende ein „ordentliches“ voranstellen, das zu seinen Vorstellungen von einer guten Geschichte paßt. Auch Chloe Paver interpretiert die beiden alternativen Schlüsse als Ausdruck eines zentralen Erzählprinzips des Erzählers: „the double ending appears to be another manifestation of the principle which guides the narrator throughout, namely that the aesthetics of his story take priority over facts“[8]. Der Erzähler des Romans stellt die schöne Form über die historischen Tatsachen.

In der Konfrontation der beiden möglichen Enden zeigt sich am deutlichsten das Eingreifen des Ich-Erzählers in die Geschichte und zugleich ihre Fiktionalität. Daß das gleiche Ereignis, Jakobs Geständnis gegenüber Kowalski, einmal stattfindet und ein anderes Mal nicht, ist in der Wirklichkeit undenkbar. Nur in der Vorstellung kann eine Geschichte zwei Enden haben. Das Leben kennt nur eines: „das Verhinderte bleibt dir ewig verborgen, nur was du angerichtet hast, ist sichtbar“ (JdL, 159), überlegt Jakob und stößt damit auf das Problem des Ich-Erzählers im Roman *Mein Name sei Gantenbein*. Wie

[8] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 153.

dort erscheint auch in Beckers Roman das Erzählen als Ort der verpaßten Möglichkeiten, der Alternativen, der Vorstellungen. Und dieses Spiel mit dem Vielleicht, mit der Phantasie, beherrscht der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner.* Wie das Buch-Ich in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* entzieht sich der Ich-Erzähler dem Vorwurf der Lüge, indem er überhaupt keine Wahrheit beansprucht. Andererseits ist er ein Lügner wie Jakob. Denn der Erzähler versucht, seiner Geschichte den Anschein der Wirklichkeit zu erschwindeln. Er stellt sich zwischen Fakten und Fiktionen: Er will sich die Freiheit des Erfindens nicht nehmen lassen und beansprucht dennoch, daß er Jakobs Geschichte authentisch berichte. Ausdrücklich verfolgt er ein selbstloses Ziel: Er will erzählen, daß Jakob ein Held war. Immer wieder drängt sich der Ich-Erzähler jedoch zwischen die Ereignisse um Jakob und dessen Erfindung hoffnungsvoller Radionachrichten einerseits und den Leser andererseits. Er schraubt am Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, um die Spannung zu erhöhen, wechselt Standpunkt und Perspektive und streut Reflexionen ein. Das verfestigt den Eindruck, daß gar nicht Jakob der Protagonist des Romans ist – wie der Ich-Erzähler und der Titel des Romans nahelegen – und das erfundene Radio das Thema. Die Hauptfigur ist der Ich-Erzähler, sein Thema ist das Erzählen.

1. Überzeugungen

Der Erzähler beginnt seine Erzählung von Jakob mit einem selbstbewußten „Ich“: „Ich höre schon alle sagen, ein Baum, was ist das schon, ein Stamm, Blätter, Wurzeln, Käferchen in der Rinde und eine manierlich ausgebildete Krone, wenn’s hochkommt, na und?“ (JdL, 7). Bevor die Handlung beginnt, reißt der Erzähler die Erzählsituation auf: Das erzählende Ich sieht sich allen anderen gegenüber, seinen Zuhörern. Im ersten Absatz gibt er vorgestellte Einsprüche dieses Publikums wieder. Damit stellt sich der Erzähler in die Tradition mündlichen Erzählens, denn er beschreibt, daß die Zuhörer direkt auf ihn und seine Erzählung reagieren können. Bücher hingegen sind Einbahnstraßen wie Radios. Der Stil des Erzählers verletzt mit der Apostrophierung „wenn’s“ und dem nachgestellten „na und“ außerdem Konventionen der Schriftsprache. *Jakob der Lügner* ist eine mündliche Erzählung und ist deshalb nicht, wie die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, in Kapitel unterteilt. Wie im *Gantenbein*-Roman markieren lediglich Leerzeilen Beginn und Ende einzelner Abschnitte. Die Erzählerfigur des Romans *Jakob der Lügner* hat sich nicht von der Welt zurückgezogen wie Felix Krull, um die Feder für beschauliche Bekenntnisse zu ergreifen, sondern sie setzt sich mit dem ersten Satz in den Kreis ihrer Zuhörer. Der Erzähler hört bereits die Einwände und entwickelt seine Geschichte ausgehend vom Unverständnis seines Publikums.

Mit Gedanken über Bäume beginnt der Ich-Erzähler seine Erzählung aus dem Ghetto. Und er antwortet damit implizit auf einen Satz von Bertolt Brecht, der 1939 in dem Gedicht *An die Nachgeborenen* geschrieben hat: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“[9] Dieses „Verbrechen“ begeht der Erzähler des Romans *Jakob der Lügner*. Gute Zeiten, so könnte man Brecht umkehren, erkennt man daran, daß ein Gespräch über Bäume kein Verbrechen ist, daß man über alles reden darf und trotzdem nichts verschwiegen wird. Wenn sich der Erzähler von *Jakob der Lügner* für sein Reden über Bäume rechtfertigen zu müssen meint, spricht er ein Urteil über die gegenwärtigen Umstände seines Erzählens. Die Zuhörer, die sich der Ich-Erzähler vorstellt und die er anspricht, sind zwar grundsätzlich interessiert an der Geschichte, aber sie sind auch anspruchsvoll. Ganz konventionell verstehen sie unter einer Geschichte die Erzählung von etwas Außergewöhnlichem, sie erwarten eine unerhörte Begebenheit und kein Gespräch über Bäume. Sie überlegen dennoch, warum wohl jemand von Bäumen erzählt, die doch gewöhnlich etwas ganz Alltägliches sind und also keiner Geschichte wert. Sie interpretieren den Baum deshalb als Symbol, als Zeichen für anderes, Bedeutenderes. „Oder meinst du vielleicht einen besonderen Baum, einen ganz bestimmten, der, was weiß ich, womöglich einer Schlacht seinen Namen gegeben hat, etwa der Schlacht an der Zirbelkiefer, meinst du so einen? Oder ist an ihm jemand Besonderer aufgehängt worden? Alles falsch, nicht mal aufgehängt?“ (JdL, 7) Der Erzähler besteht darauf, daß jeder normale Baum etwas ganz Besonderes für ihn sei. Er ignoriert jedoch nicht die Erwartungen seiner Zuhörer, er nimmt sie auf: Ihren Wunsch nach Besonderheit erfüllt er mit der Erzählung seiner eigenen Erfahrungen. Bäume sind das Motiv, anhand dessen der Erzähler sein Leben resümiert. „Ich habe dafür meine Gründe.“ (JdL, 7) Die Erklärung dieser Gründe, warum sich dem Erzähler die Augen verklären, wenn er an einen Baum denkt, warum er weinen muß, wenn er einen Baum sieht, führt aus der Situation des Erzählens hinaus und hinein in die Erzählung: Von einem Baum zu fallen war der Grund dafür, daß der Erzähler nicht Geiger werden konnte. Ein Baum war der Ort seiner ersten Liebe. Seine Frau Chana ist unter einem Baum erschossen worden. Bereits im Verlauf der ersten zwei Seiten des Romans verwandelt der Erzähler das Gespräch über Bäume in ein Gespräch über Mord. Der Erzähler zeigt, daß er in seiner Erzählung selbst bestimmt und erklärt, was eine besondere Bedeutung hat und erzählenswert ist. Sein Standpunkt ist aber zugleich nicht dogmatisch, sondern er legt seine Prinzipien dar und erklärt sie. Der Erzähler von *Jakob der Lügner* holt seinem Gestus nach jeden seiner Zuhörer erzählerisch dort ab, wo er sich

[9] Bertolt Brecht: *An die Nachgeborenen*. In: Werke XII, S. 85.

befindet. Er genügt damit einer Forderung Brechts, der geschrieben hatte: „Die Wahrheit kann man nicht eben schreiben; man muß sie durchaus *jemandem* schreiben, der damit etwas anfangen kann."[10] Der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* ist kein selbstgefälliger Bekenner, sondern er leistet Überzeugungsarbeit. Weil er sich an Zuhörer wendet, die nicht dabei gewesen sind, kann er seine Geschichte nicht durch den Rekurs auf gemeinsame Erfahrungen plausibel machen. Diese Lücke füllt er mit dem Rückgriff auf literarische Konventionen. Als Jakob gegenüber Mischa gerade sein Radio erfunden hat bemerkt der Ich-Erzähler: „Wir wissen, was geschehen wird. Wir haben unsere bescheidenen Erfahrungen darin, wie Geschichten mitunter abzulaufen pflegen, wir haben einige Phantasie, und darum wissen wir, was geschehen wird. Mischa wird den Mund nicht halten können." (Jdl, 38) Der Erzähler fordert seine Zuhörer zum Mitdenken auf, er appelliert an ihre Kenntnisse der Dramaturgie anderer Geschichten. Würde Mischa Jakobs Nachricht für sich behalten, käme die Handlung nicht in Gang. Um einer Geschichte willen muß Mischa das Geheimnis weitertragen. Bäume sind für den Erzähler und seine Erzählung aber vor allem aus folgendem Grund so wichtig: „In diesem Ghetto sind Bäume nämlich verboten" (JdL, 8). Mit dem Demonstrativpronomen „diesem" wird ein Wechsel des Erzählstandpunkts vollzogen. Von dem Reden über seine Geschichte ist der Ich-Erzähler zur Erzählung der Geschichte gekommen.

Die Exposition ist abgeschlossen, der Erzähler begibt sich selbst in das Ghetto. Für den Roman *Jakob der Lügner* ist das von zentraler Bedeutung, weil sich diese beiden Ebenen durch den ganzen Roman ziehen. Die Geschichte und die Reflexion auf das Erzählen werden oft bruchlos ineinander überführt. Mit der Exposition führt der Erzähler eines seiner wichtigsten Prinzipien vor: Daß er souverän über die Zeiten verfügt, daß die Darstellung der Vergangenheit und die Reflexion auf diese Darstellung sowie das Früher und das Heute in seinem Erzählen nebeneinander stehen und ineinander greifen. Die Figur des Erzählers verkörpert die Kontinuität der Geschichte. Der zeitliche Standpunkt des Erzählers ist das Jahr 1967. „Damit das geklärt ist, ich bin sechsundvierzig, einundzwanzig geboren." (JdL, 28) Zur Zeit des Ghettos war er ein junger Mann. Der Erzähler hat den Überblick über das Leben vor, in und nach dem Ghetto. Seinen Zuhörern hingegen attestiert er einen Bruch mit der Vergangenheit. „Wo ich hinsehe Abwechslung, neue heitere Sorgen mit ein wenig Unglück dazwischen, Frauen, das ist noch nicht vorbei, aufgeforstete Wälder, gepflegte Gräber, die zu jedem Anlaß solche Mengen an frischen Blumen bekommen, daß es fast schon nach Verschwendung aussieht." (JdL, 26 f.) Das Leben ist in der Gegenwart zwar nicht rosarot, aber die Vergangenheit ist jedenfalls be-

[10] Bertolt Brecht: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.* In: Werke XXII, S. 80.

graben. Regelmäßig wird sie hübsch dekoriert. Dagegen setzt der Erzähler seine Lebensgeschichte, durch seine Zeugenschaft kann er Vergangenheit und Gegenwart verbinden. Er kennt zugleich das Früher und das Heute. Durch sein Leben sind die beiden Zeitebenen auch im Erzählen nicht disparat, sondern vereinigt. Der Erzähler kann sowohl auf die Geschehnisse im Ghetto zugreifen als auch auf ihre Nachgeschichte, auf den Umgang mit der faschistischen Vergangenheit im geteilten Deutschland. Für seine Zuhörer ist er ein Bindeglied zur Geschichte. So nimmt der Erzähler seine Zuhörer quasi mit ins Ghetto oder er verlängert die Geschichte der Verfolgung der Juden bis in die Gegenwart.

Der Anlaß seines Erzählens ist das Bedürfnis des Erzählers, „diese verfluchte Geschichte loszuwerden" (JdL, 9). „Verfluchte Geschichte" heißt hier sowohl, daß die Geschichte von schlimmen Ereignissen handelt, aber zugleich auch, daß sie selber ein Fluch ist. Der Erzähler trinkt zuviel Alkohol. Er kann seine Erlebnisse nicht vergessen, nicht einmal mit seiner Freundin Elvira redet er über seine Vergangenheit im Ghetto. „Wir atmen noch schwer, wir haben noch nie darüber gesprochen, da fragt sie mich plötzlich: »Sag mal, stimmt es eigentlich, daß du...« Weiß der Teufel, wer es ihr erzählt hat, ich höre das Mitleid in ihrer Stimme und werde verrückt." (JdL, 28) Die Vergangenheit hat ihren Einfluß auf die Gegenwart noch nicht verloren. Der Erzähler ist zwar aus dem Lager befreit, aber die Erinnerungen halten ihn noch immer gefangen. Deshalb hat auch das Loswerden der Geschichte einen zweifachen Sinn: Er möchte seine Geschichte zugleich überwinden und sie durch das Erzählen aufbewahren. Dafür braucht er die richtigen Zuhörer und darf keine Fehler machen, sonst ist die Geschichte unverständlich, sagt der Erzähler. Daß wir Leser die Geschichte erfahren, heißt wohl, daß wir die richtigen Zuhörer sind. Der Erzähler erklärt, warum er öfter an seinen Zuhörern gescheitert ist, wenn er versucht hat, seine Geschichte von Jakob zu erzählen. Die Deutschen, die ehemaligen Täter, „geben sich alle Mühe" (JdL, 27). Sie neigen aber dazu, sich gegenüber einem Überlebenden der Judenverfolgung zu verteidigen, zu rechtfertigen. „»Ja doch. Aber als der Krieg zu Ende war, war ich gerade erst...«" (JdL, 27) Dann hört der Erzähler mit seiner Geschichte auf. Sie soll nicht als Anklageschrift gegen die Deutschen verstanden werden. Es geht dem Erzähler ausdrücklich nicht um eine Anklage, der Entschuldigungen folgen. Er möchte schlicht eine „ordentliche Geschichte" (JdL, 26) erzählen. Den Zweck des Erzählens beschreibt Chloe Paver so: „shaping the disordered reality of the past into aesthetically satisfying stories"[11]. Eine ordentliche Geschichte ist ihm wichtiger als jeder andere Maßstab. Wenn sich ein Erzähler verständlich machen wolle, dann dürfe er nichts durcheinanderbringen und keine Namen verwechseln, sagt der Erzähler. Erzählen erfordert Ord-

[11] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 198.

nung. Und genau diese Arbeit des Ordnens, die der Erzähler leisten muß, hilft ihm auch, eine diffuse, bedrohliche Vergangenheit handhabbar zu machen.

So wie Jakob seine Erfindungen an den Horizont seiner jeweiligen Zuhörer anpaßt, will auch der Ich-Erzähler seine Zuhörer da abholen, wo er sie vermutet. Denn er will, daß man ihm glaubt, daß Jakob ein Held war. Der Ich-Erzähler sieht sich vor folgender Aufgabe: Einem deutschen Publikum, das die Vergangenheit vergessen will und zugleich nicht jede Verantwortung für die Taten von sich weisen kann, will er die Geschichte von Jakob Heym verständlich machen. Er will erklären, daß in der Unfreiheit des Ghettos schon eine kleine Lüge eine große Heldentat war. Ein Radio zu erfinden, ist unter normalen Bedingungen eine schlichte Lüge. Im Ghetto war es eine mutige Tat. Verstehen kann diese Geschichte nur, wer weiß, was ein Ghetto war und wie man dort lebte: in ständiger Angst vor der Willkür der deutschen Aufseher. Der Erzähler hat zwei Möglichkeiten: Er muß das Ghetto entweder in das Jahr 1967 holen oder die Zuhörer in die Jahre 1943/44 zurückversetzen.

Das Ghetto ist eine verkehrte Welt. Die Deutschen haben neue Regeln des Lebens der Juden definiert und haben die Macht diese durchzusetzen. Mit dem Verlust ihrer Gewohnheiten verlieren die Menschen ihr Leben, auch wenn sie noch fortexistieren dürfen. Die Unnormalität des Ghettolebens führt der Ich-Erzähler indirekt vor: „Ich stelle mir vor, was mit einem geschieht, der einen Ring am Finger hat und mit einem Hund nach acht auf der Straße angetroffen wird." (JdL, 9) Er wird umgebracht, können wir uns denken, weil er gegen eine ganze Reihe von Lagergesetzen verstößt, während er tut, was beinahe jeder uns bekannte Hundebesitzer jeden Tag tut. Der Erzähler macht das Grauen des Ghettos nicht durch Anklage und Schilderung der Grausamkeit deutlich. Er rechnet vielmehr mit dem Horizont seiner Zuhörer: Scheinbar nüchtern entwirft er das Bild vom Ghetto in Gegenüberstellung mit der Gegenwart, in Orientierung an Vorstellungen von Normalität. Schüsse läßt er beiläufig in die ruhige Heiterkeit seines Erzählens fallen. Vor diesem Hintergrund klingen sie um so lauter.

Normalerweise haben Gesetze etwas mit Gerechtigkeit zu tun. Auch im Lager gelten Gesetze, doch sind sie dort Ausdruck des Unrechts. Ihrer Willkürherrschaft geben die Deutschen die Form des Rechts. Mit Gesetzen, die nicht gerecht sind, sondern der Willkür der Deutschen entsprechen, werden die Juden schikaniert. „(Verordnung Nr. 31: »Es ist strengstens untersagt, auf dem Territorium des Gettos Zier- und Nutzpflanzen jedweder Art zu halten. Das gleiche gilt für *Bäume*. Sollten beim Einrichten des Gettos irgendwelche wildwachsenden Pflanzen übersehen worden sein, so sind diese schnellstens zu beseitigen. Zuwiderhandlungen werden...«)." (JdL, 8 f.) Noch das unsinnigste Gesetz müssen

die Juden kennen und befolgen. Die deutschen Aufseher werden dennoch selten als Despoten dargestellt. Auch sie unterwerfen sich den eigenen Gesetzen. Das ist sogar eine Voraussetzung der Geschichte von Jakob. Wegen der unmenschlichen Lagergesetze muß Jakob ins Revier, um bestraft zu werden. Aber weil sich die Deutschen an ihre Gesetze halten, kommt Jakob lebend aus der Wache. Der Erzähler stellt das Ghetto dar als eine abgeschlossene Welt nach Gesetzen. Die Ghettos, sagt er, sind keine Einrichtungen von Verrückten gewesen, sondern von planenden Köpfen. Das ist eine Veranschaulichung der Dialektik der Aufklärung: Auch die Despotie paßt in die Form des Rechtsstaats.

Die Nazis waren die unangegriffenen Herrscher des Ghettos. „Ich muß wohl sagen, ich glaube, daß es keinen Widerstand gegeben hat, ich bin nicht allwissend, aber ich stelle meine Behauptung, wie man sagt, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf. Wenn da etwas gewesen wäre, hätte ich es unbedingt merken müssen." (JdL, 111) *Pars pro toto*: Wie der Erzähler Jakob anfangs beschreibt – als schüchtern und vorsichtig –, so sind auch die anderen Juden immer darauf bedacht, keinen Fehler zu machen und nicht mit den Deutschen aneinander zu geraten. Der Widerstand hat höchstens die Form eines Neckens, eines „unschuldigen Spielchens" (JdL, 40): Jakob freut sich daran, einem schlafenden Wachmann bei jedem Vorbeigehen für Augenblicke die Sonne zu nehmen. Die detaillierte Beschreibung solch ohnmächtigen Protestes zeigt, daß es keinerlei ernsthaften Widerstand gab. Und darüber ist der Erzähler wütend, zumal er später von dem bewaffneten Widerstand in Warschau und Buchenwald gehört hat. Selbstanklagend bekennt der Erzähler: „Kein einziger gerechter Schuß hat sich gelöst, Ruhe und Ordnung sind streng gewahrt worden, nichts von Widerstand. [...] Und nicht nur ich, warum hat sich bloß der Mann nicht gefunden, der »mir nach!« rufen konnte, die letzten paar hundert Kilometer hätten nicht so lang und so schwer sein brauchen. Das Schlimmste, was uns hätte geschehen können, wäre ein sinnvoller Tod gewesen." (JdL, 111) Die Perspektive der Inhaftierten ist sogar so demütig, daß sie sich trotz der Situation nicht berechtigt sehen, die Deutschen für schlechte Menschen zu halten. „Das einzige, was wir gegen ihn haben, er ist eben Deutscher, was bei Lichte besehen freilich kein Grund für eine schlechte Meinung sein darf, aber so ungerecht macht mitunter die Not." (JdL, 40) Seine komische Wirkung bezieht dieser Satz daraus, daß hier aus der jüdischen Perspektive das Ghetto mit normalen Maßstäben bewertet wird, obwohl die Deutschen jede Normalität zerstört haben. Heute, nach dem Ghetto, ist der Erzähler über den fehlenden Widerstand verzagt: „Mir ist nicht unbekannt, daß ein unterdrücktes Volk nur dann wirklich frei werden kann, wenn es Beihilfe zu seiner Befreiung leistet, wenn es dem Messias wenigstens ein Stückchen des Weges entgegengeht. Wir haben es nicht getan, ich habe mich nicht von der Stelle gerührt, ich habe die Verordnungen auswendig gelernt, mich strikt an sie gehal-

ten und nur von Zeit zu Zeit den armen Jakob gefragt, was an Neuigkeiten eingegangen wäre.“ (JdL, 112) Der einzige militante Widerstand sind die Pläne der beiden zehnjährigen Jungs, das Revier zu sprengen oder die Deutschen einzuschließen. Mutig sind die beiden, es fehlen ihnen nur Sprengstoff oder der passende Schlüssel. Wieder zeigt sich hier die zentrale Methode der Veranschaulichung in der Erzählung: der Umkehrschluß. Daß es keinen bewaffneten Widerstand gegen die Deutschen gab, verdeutlicht der Erzähler durch das Gegenteil, durch die Darstellung des ohnmächtigen Protests der beiden Kinder. Diese Unangemessenheit von Mittel und Zweck ist zugleich ein Mittel der Komik. Jakobs Lügen sind also der einzige Widerstand, auf dessen Ungenügen Rosa Frankfurter jedoch im Streit mit Mischa hinweist: „»Ihr lügt alle! Ihr redet und redet, und nichts ändert sich!«“ (JdL, 261) Die Lügen, die wirkliche Veränderungen verhindern, sind Sache der Männer. Sie fügen sich der Macht und der bestehenden Ordnung. Es sind Kinder und eine Frau, die hier die Funktion der närrischen Außenseiter haben, die sich trauen zu sagen, daß der Kaiser nackt ist: Sie wollen aufhören mit dem Erzählen von Geschichten, mit dem Widerstand bloß in den Köpfen, um endlich zu handeln.

Der Erzähler klagt nicht, noch klagt er an. Selbst gegenüber den Nazis und den Ghetto-Aufsehern gibt sich der Ich-Erzähler verständnisvoll. Sein Verständnis reicht so weit, daß er in seiner Erzählung die Darstellung seiner Ansichten und ihrer Worte, Eigenes und Fremdes, sprachlich bruchlos montiert: „Für alles habe ich Verständnis, ich meine, theoretisch kann ich es begreifen, ihr seid Juden, ihr seid weniger als ein Dreck, was braucht ihr Ringe und wozu müßt ihr euch nach acht auf der Straße rumtreiben?“ (JdL, 9) Das „theoretische Verständnis“ des Erzählers meint nicht ein Gutheißen der unmenschlichen Lagergesetze. „Dafür habe ich Verständnis. Ich weine darüber, ich würde sie alle umbringen, wenn ich es könnte, doch es geht in meinen Kopf.“ (JdL, 9) Das gemeinte Verständnis schließt also im Gegenteil sogar den Widerstand nicht aus. „Verständnis“ meint hier offenbar nur die moralfreie Denkbarkeit dessen, was die Nazis tun, nicht ein Akzeptieren, Gutheißen oder Einfühlen. Und daß das Grauen des Ghettos denkend nachvollzogen werden kann, ist Voraussetzung dafür, daß der Erzähler überhaupt seine Geschichte erzählen kann. Um das Ghetto zu beschreiben, definiert der Erzähler eine neue Sprache. Er entreißt das Wort „Verständnis“ seines gewöhnlichen Sinns, um auf diese Weise darzustellen, daß es im Ghetto ganz und gar nicht normal zuging. Gewöhnliche Begriffe, die Vorstellungen eines Lesers, der nicht im Ghetto war, werden durch die Ghettowirklichkeit konterkariert. „[...] das sind diese gottverfluchten Zeiten, wo ganz normale Wünsche wie Ungeheuerlichkeiten klingen.“ (JdL, 58), sagt Felix Frankfurter, als Mischa seine Tochter Rosa heiraten will. Die Neubesetzung von Begriffen, die Konfrontation von Normalität mit dem planvollen Wahnsinn im Ghetto, ist die Methode des Erzählers, das Unbeschreibliche,

Unvorstellbare dennoch zu erzählen. Man braucht eine neue Sprache, um Einzigartiges zu beschreiben. Wer das Unvorstellbare vorstellbar machen will, muß die Vorstellungen seiner Zuhörer brechen. Das heißt aber auch, von den Vorstellungen der Zuhörer auszugehen.

2. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

Jakob der Lügner ist eine Erzählung aus zweiter Hand. Der Ich-Erzähler gibt die Geschichte wieder, die ihm Jakob auf dem Weg in die Vernichtung erzählt hat. Jakob habe ihm seine Geschichte erzählt, um sich für seine Lügen zu verteidigen. Der Erzähler hat explizit ein anderes Ziel: „aber ich will erzählen, daß er ein Held war" (JdL, 49). Jakobs Apologie hat der Erzähler also in eine Hagiographie transformieren wollen. Er will weder die wirkliche, noch eine wahrscheinliche Geschichte erzählen. „Ich sage mir, so und so muß es ungefähr gewesen sein, oder ich sage mir, es wäre am besten, wenn es so und so gewesen wäre, und dann erzähle ich und tue so, als ob es dazugehört." (JdL, 49 f.) Er will die Ereignisse so mitteilen, wie sie gewesen sein könnten oder sollten und bringt so neben einem ästhetischen auch ein moralisches Telos ins Spiel. Der Erzähler verdichtet die Handlung zu diesem Zweck auf typische Situationen, die exemplarisch zeigen, wie Jakob gehandelt hat. Jakob muß im Ghetto keinen Widerspruch fürchten, weil er die einzige Quelle der Wahrheit besitzt. Ebenso hat der Ich-Erzähler gegenüber seinen Zuhörern die Definitionsmacht. Weil andere Quellen für die Geschichte von Jakob Heym und seinem erfundenen Radio fehlen, kann er selbst definieren, was an seiner Erzählung authentisch und was ausgedacht ist. Die Geschichte, die der Erzähler von Jakob erzählt, hat zugleich reale und ideale Züge. Sie spielt wie der *Gantenbein*-Roman mit den zwei antithetischen Bedeutungen von „Geschichte": Geschichte als Vergangenheit, als reales Geschehen, und Geschichte als Erzählung, als die Wiedergabe eines (fiktiven) Geschehens. Die Verwendung der Formel „Ich stelle mir vor" (z.B. JdL, 294) aus dem *Gantenbein*–Roman ist kein Zufall.

Der Erzähler gibt zu, kein besonders guter Bekannter von Jakob gewesen zu sein, schon gar kein Vertrauter. Er beruft sich deshalb auf Zeugen und inszeniert seine Erzählung damit als authentischen Bericht. „Ich möchte gerne, noch ist es nicht zu spät, ein paar Worte über meine Informationen verlieren, bevor der eine oder andere Verdacht sich meldet." (JdL, 49) Indem der Erzähler Zweifeln an seiner Glaubwürdigkeit begegnet, ordnet er seine Erzählung im Umkehrschluß in berichtende Genres ein. Im gleichen Atemzug negiert der Erzähler den Anspruch auf Authentizität und hält ihr die Freiheit der Erfindung entgegen. „Immerhin erzähle ich die Geschichte, nicht er, Jakob ist tot, und außerdem erzähle ich nicht seine Geschichte, sondern eine Geschichte." (JdL, 49) Obwohl der

Erzähler sagt, er wolle nicht Jakobs Geschichte, sondern *eine* Geschichte erzählen, obwohl er also nicht die Identität seiner Erzählung mit den vergangenen Ereignissen behauptet, bemüht er sich an vielen Stellen, den Anschein von Authentizität zu erwecken. So hält er es für wichtig, in einem Exkurs aus der Erzählgegenwart seine Informationsquellen offenzulegen. Als wichtigsten Zeugen der Ereignisse gibt der Erzähler Jakob an. Mischa sei ein weiterer Zeuge gewesen. Daß aber nicht alles Erzählte bezeugt ist, begründet der Erzähler mit dem Tod der Zeugen. Er konnte nicht mehr nachfragen, wenn ihm etwas unklar war. Der Erzähler berichtet außerdem, daß er in seinem ersten Urlaub in das Ghetto gefahren sei, um jene Orte zu besuchen, von denen Jakob ihm im Waggon erzählt hatte und an denen die Handlung spielt. Immer wieder fügt der Erzähler Ergebnisse seiner Recherchen in die Erzählung ein: Für Jakob sind es zwanzig Meter, die er über den Platz vor dem Revier ohne jede Deckung vor dem Wachposten zurücklegen muß. Der Erzähler weiß es genauer, er hat die Distanz gemessen. Die Entfernung entspricht dem Jahr, in dem erzählt wird: 19,67 Meter (JdL, 23). Auch den Keller, in dem Jakob seine Radiovorstellung für Lina gegeben hat, hat er sich angesehen. Der Erzähler arbeitet quellenkritisch wie ein Historiker. Daß etwa der Schauspieler Felix Frankfurter nicht besonders berühmt war, „ließ sich später anhand von Programmheften des Stadttheaters leicht feststellen“ (JdL, 51). Dem Abtransport von Professor Kirschbaum durch die SS-Männer Preuß und Meyer ist der Ich-Erzähler besonders gründlich nachgegangen. Im Lager hatte man nur erfahren, daß Kirschbaum nicht wiederkam. Man erfuhr durch Zufall vom Tod Hardtloffs, später wurde Kirschbaums stolze Schwester deportiert. Die Lücke in der Geschichte, die Autofahrt, hat der Erzähler durch einen Besuch bei Preuß in Schöneberg, West-Berlin, geschlossen. Der Erzähler kämpft vor seinen Zuhörern um Glaubwürdigkeit wie Jakob vor den Juden.

Dieser fortgesetzte Versuch des Ich-Erzählers, die Romanhandlung als authentisches Geschehen zu verbürgen, steht im Gegensatz zu seinem erklärten Ziel: eine ordentliche Geschichte zu erzählen, die den Lügner Jakob als Helden zeigt. Die Wahrscheinlichkeit als Kategorie seines Erzählens lehnt der Erzähler ab, denn seine Geschichte beweist, daß das wirkliche Leben auch nicht wahrscheinlich ist. „Die Wahrscheinlichkeit ist für mich nicht ausschlaggebend, es ist unwahrscheinlich, daß ausgerechnet ich noch am Leben bin. Viel wichtiger ist, daß ich finde, so könnte oder sollte es sich zugetragen haben, und das hat überhaupt nichts mit Wahrscheinlichkeit zu tun, dafür verbürge ich mich.“ (JdL, 50) Als Argument gegen die Erzählkonvention der Wahrscheinlichkeit beruft sich der Ich-Erzähler auf die Wirklichkeit: Der Erzähler ist einer der wenigen Überlebenden des

Ghettos, sonst könnte er die Geschichte von Jakob auch nicht bis zu ihrem Ende erzählen. „The narrator survives to tell the tale.“[12], spitzt John Wieczorek den Sachverhalt zu. Sechs Millionen Juden fielen der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie zum Opfer. Das Überleben des Einzelnen ist deshalb – in statistischer Hinsicht – mehr als unwahrscheinlich. So unwahrscheinlich wie die Tatsache, daß Jakob das Revier lebend verlassen hat. Dieses unwahrscheinliche Ereignis ist der Beginn der ganzen Geschichte, die Jakobs Erfindung des Radios in der Geschichte notwendig und dem Leser plausibel macht. Denn er hat zwar eine gute Information, mit der er aber nichts anfangen kann, weil sie aus einer für die anderen unglaubwürdigen, weil unwahrscheinlichen Quelle stammen. Also muß Jakob eine seriösere Quelle der Nachricht vom Vormarsch der Russen erfinden: das Radio. Und aus dieser Erfindungen entspinnen sich alle Verwicklungen der Geschichte. „Wie es angeblich der Fluch der bösen Tat ist, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären, so ist es in der Epik der Segen des guten Einfalls, daß sich aus ihm wie von selbst weitere gute Einfälle ergeben.“[13] Voraussetzungen der Erzählung sind Unwahrscheinlichkeiten. Ohne sie gäbe es keinen Erzähler und nichts zu erzählen. Der Gedanke spielt auch in dem Roman von Max Frisch eine große Rolle: Wahrscheinlichkeit ist eine Kategorie des Erzählens, nicht des wirklichen Lebens. Die Wirklichkeit ist tatsächlich und nicht wahrscheinlich. Wenn man die authentische Vergangenheit erzählen will, was der Ich-Erzähler beispielsweise durch die Berufung auf Zeugen suggeriert, darf man sich nicht nach der Wahrscheinlichkeit richten. Jede wahrscheinliche Geschichte steht schon allein wegen dieser Form in dem Verdacht, eben nur eine Erfindung zu sein.

Der Erzähler stellt sich widersprüchlich zur Wahrscheinlichkeit. Einerseits behauptet er mit dem Hinweis auf die Unwahrscheinlichkeit seines Überlebens, daß die Wahrscheinlichkeit kein Maßstab seiner Geschichte sei. Auf der anderen Seite braucht er die Wahrscheinlichkeit für die Pointen. Der Erzähler kann die Erwartungen der Zuhörer nur dann enttäuschen, wenn er sie vorher mit dem Hinweis auf einen wahrscheinlichen Fortgang der Ereignisse auf eine falsche Fährte geschickt hat. Der Ich-Erzähler beruft sich außerdem auf die Wahrscheinlichkeit, um die Lücken zwischen den Fragmenten der Wirklichkeit zu schließen. Er will ihren Zusammenhang nachvollziehbar machen, „sein einziges Geländer, an dem er sich halten kann, ist die Wahrscheinlichkeit“[14], erklärte Jurek Becker im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Der Ich-Erzähler muß auf seine Informationslücken hinweisen, um in seiner Erzählerposition glaubwürdig zu bleiben. Er nutzt den

---

[12] John Wieczorek: *Irreführung durch Erzählperspektive?* In: The modern language review, 85, 1980, S. 641.
[13] Marcel Reich-Ranicki: *Roman vom Getto*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, Frankfurt a. M. 1992, S. 135.
[14] Heinz Ludwig Arnold: *Gespräch mit Jurek Becker*. In: Ders. (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 6.

Hinweis auf die Lücken auch, um Spannung zu erzeugen: „Die beiden Männer heißen Preuß und Meyer, ich weiß, was sie reden, ich weiß nicht, was sie denken, obgleich das kein unlösbares Rätsel darstellt, ich kenne ihre Dienstgrade, wenn nötig sogar ihre knappgefaßten Lebensläufe, also auch ihre Namen. Leider werde ich mich später plump und direkt in die Handlung einmischen müssen, wenn es ans Erklären geht, denn nach Möglichkeit soll kein Loch bleiben. Die Erklärung wird es notdürftig stopfen, aber später, erst muß das Loch in seiner vollen Größe sichtbar sein." (JdL, 222) Der Erzähler vermeidet die Inszenierung als allwissender Schöpfer der Geschichte und muß deshalb auch immer mal wieder darauf hinweisen, daß er nicht alles weiß. Zugleich muß er die Lücken schließen, weil er die Geschichte ordentlich erzählen will, damit man ihm überhaupt zuhört. „Dann ist Frankfurter mit seiner Frau alleine, ohne Zeugen. Ich weiß bloß, wie es ausgegangen ist, ich kenne nur das Resultat, nichts dazwischen, aber ich kann es mir nur so oder ähnlich vorstellen." (JdL, 62) Der Vorbemerkung folgt die Rekonstruktion der Szene, in der Frankfurter sein echtes Radio im Keller zerstört. Explizit wird hier nicht Geschehenes, sondern eine Vorstellung des Erzählers präsentiert. Der Erzähler setzt immer neu an mit „oder" und im Konjunktiv, als sei er sich unsicher, was sich zwischen den Frankfurters abgespielt hat, als wolle er aber doch möglichst die Wahrheit sagen. Indem der Erzähler die Lücken in seiner Kenntnis der Ereignisse überdeutlich betont, bestätigt er im Umkehrschluß die Authentizität dessen, was nicht als Mutmaßung gekennzeichnet ist. Der Schein von Wirklichkeit, Fiktionalität, wird in dem Roman *Jakob der Lügner* gerade dadurch erzeugt, daß einzelne Sequenzen als ausgedacht gekennzeichnet werden. Mit dem Wechsel von Bericht und Erfindung bekommt der Ich-Erzähler seine Zuhörer in die Hand. Denn so funktioniert auch Betrug: Der Betrüger gewinnt Vertrauen dadurch, daß er zunächst seine Redlichkeit unter Beweis stellt. Dann kann er unbemerkt lügen.

Der Erzähler weiß mehr, als er erzählt. In der russischen Kommandantur erfährt er bei seinen Recherchen, daß der SS-Mann Meyer kurz vor dem Eintreffen der Roten Armee von Partisanen während eines nächtlichen Angriffs auf das Lager erschossen wurde (JdL, 237). Von dessen Kollegen Preuß erfährt der Erzähler, daß Meyer kurz nach dem Tod von Hardtloff und Kirschbaum starb. „Meyer hat es einige Zeit später erwischt." (JdL, 239) Außerdem erfahren die Zuhörer, daß die Deportationen nach Hardtloffs Tod intensiviert wurden, bis schließlich das ganze Lager geräumt wurde. Aufmerksame Zuhörer können aus diesen Informationen schließen, daß die Rote Armee bereits kurze Zeit nach der Deportation im Ghetto war. „This information is crucial to Jakob's story, to the theme of resistance, and to the narrator's decision to portray Jakob as a hero."[15] Entgegen

[15] Susan Johnson: *The works of Jurek Becker*, New York u.a. 1988, S. 78.

der Behauptung des Erzählers sind die beiden Enden des Romans nicht wie eine illusionäre Hoffnung von der schlimmen Wirklichkeit verschieden, sondern nur durch ein paar Tage. Auch hier zeigt sich wieder eine Nähe zwischen dem Ich-Erzähler und Jakob: Jakobs Erfindungen des russischen Vormarschs erweisen sich als Prophezeiungen, das schöne Ende, das sich der Ich-Erzähler ausdenkt, ist der historischen Wirklichkeit gar nicht so fern, wie der Erzähler behauptet. Das Ende, „das sich nie ergeben hat" (JdL, 293), ist nicht frei erfunden, es war nur eine Frage der Zeit.

Der Erzähler greift zwar in die Erzählung ein, bestimmte Eckpunkte läßt er jedoch unangetastet: den fehlenden Widerstand und die Deportation des Lagers. Obwohl es dem Ich-Erzähler im nachhinein peinlich ist, daß es im Lager keinen Widerstand gab, erzählt er nicht, wie es seiner Meinung nach hätte gewesen sein sollen. Und auch was den Ausgang seiner Geschichte angeht, enthält er seinen Zuhörern das „blaßwangige und verdrießliche Ende" nicht vor. Er hält sich an die Wahrheit der Geschichtsbücher. Er erfindet keine neue Welt, seine Aufgabe sieht er vielmehr im Schließen der Lücken zwischen den Tatsachen. „Ich komme wegen einer Geschichte. Genauer gesagt, wegen einer Lücke in dieser Geschichte [...]" (JdL, 238) Darin ist der Erzähler seinem Helden Jakob sehr ähnlich, der eine Zeitung klaut in der Hoffnung, wahre Nachrichten zur Unterstützung seiner Erfindungen zu bekommen. Auf die Wahrheit, auf die Fakten greift ein Erzähler zurück, wenn er nichts besseres erfinden kann. Jakob und dem Ich-Erzähler ist gemeinsam, daß sie nicht als Flunkerer erscheinen wollen, weil sie mit ihrer erfundenen Wahrheit ernst genommen werden wollen. „Und die Lüge benötigt die Wahrheit dringend, um glaubwürdig zu werden."[16], schreibt Beckers spätere Lektorin Elisabeth Borchers. Erzählen braucht einen wahren Kern. Zugleich wollen Beckers Erzähler auch die Freiheit haben, ordentliche Geschichten zu erzählen. Gute Erzählungen folgen anderen Gesetzen als die Wirklichkeit, von der sie erzählen.

3. Freie Sicht

Zu jeder ordentlichen Geschichte gehöre auch die Zugabe von Details und Informationen, die nicht unmittelbar zum Verständnis der erzählten Ereignisse nötig sind, „ohne ein Schwätzchen ist alles so elend traurig" (JdL, 26), meint der Erzähler. Er schwätzt so viel, daß seine Erzählung zu einer Aneinanderreihung von anekdotischen Episoden gerät, die jeweils auf eine Pointe zulaufen: „each [anecdotal episode, SHK] is structured in order to create maximum suspense and excitement; each is complete in itself (neither fragmented

[16] Elisabeth Borchers: *Jurek Becker – Jakob der Lügner*. In: Karin Kiwus (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen."*, Berlin 2002, S. 90.

nor open-ended); and most lead up to some kind of *Pointe*, often a strange twist of fate or reversal of expectations“[17]. Auch die Figuren der erzählten Welt mögen am liebsten solche Geschichten, die eine Pointe haben. Der Schauspieler Frankfurter schließt seine Erzählungen gerne mit überraschenden Wendungen. „Wenn er über das Theater redet, wo sich, wenn man ihm glauben soll, die irrsinnigsten Dinge zugetragen haben, so gibt es dort keinen Schritt und keinen Blick, mit denen es nicht irgendeine besondere Bewandtnis auf sich hat.“ (JdL, 53) Um diesem Bedürfnis seines Schwiegervaters zu entsprechen, erzählt Mischa nicht sofort vom Vormarsch der Russen, sondern er hält um die Hand von Rosa an, um seine gute Neuigkeit durch die zu erwartende Bestürzung vorzubereiten. Wie beiläufig fragt er dann, ob man das Neueste schon gehört habe. Er kann nicht ahnen, daß Frankfurter ein Radio hat und sich deshalb fürchtet statt sich zu freuen. Diese Wendung kommt auch für den Leser überraschend. Der Erzähler weckt die Erwartung, daß sich Frankfurter, wie vorher Jakob und Mischa, über das Herannahen der Russen freuen wird. Doch Frankfurter macht mit seiner Angst Mischas Pointe kaputt. Dadurch bekommt aber wiederum die ganze Episode für den Leser des Romans eine Pointe, indem seine Erwartungen enttäuscht werden.

Immer wieder täuscht der Erzähler seine Zuhörer: Er baut Erwartungen auf, indem er an das Wissen des Zuhörers appelliert, „wie Geschichten mitunter abzulaufen pflegen“, und enttäuscht diese Erwartungen, indem er den Erzählungen überraschende, unvorhersehbare Wendungen gibt. Die Wirkung dieser Pointen kann komisch sein, traurig oder erschreckend. Als Jakob ins Revier geschickt wird, baut der Erzähler die Erwartung einer Katastrophe auf und überrascht die Zuhörer dann mit einem glücklichen Ausgang. Umgekehrt wird die Erwartung geschürt, daß Rosa gänzlich unbefangen mit Mischa schlafen kann, nachdem Fajngold verschwunden ist. Doch weil sie weiß, daß sein Verschwinden den Tod bedeutet, fühlt sie sich nun auch unwohl in Mischas Zimmer. „She would not contemplate making love to Mischa in the presence of another man, we were told, because ‚sie ist nicht so ein Mädchen'. Yet now she cannot contemplate making love to him *without* another man in the room.“[18] Diese Irreführungen stehen im Dienst der Pointen. Der Erzähler gibt der ästhetischen Qualität seiner Geschichte den Vorrang und beweist dadurch seine Souveränität. Er spielt mit Gefühlen. Seine Pointen können nur funktionieren, wenn der Erzähler mehr weiß als seine Zuhörer. So wie Mischa Frankfurter sprachlos gegenüber steht, weil er von dessen Radio nichts weiß, so muß auch der Erzähler seinen Zuhörern Informationen zunächst vorenthalten, um das Überraschungsmoment auf seiner

[17] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 131.
[18] Ebd., S. 136.

Seite zu haben. Seine Geschichte ist kein Automat, der bei Kenntnis der Ausgangssituation und der Spielregeln wie von selbst und für den Zuhörer vorhersehbar ablaufen würde. Die überraschenden Wendungen beruhen auf immer neuen Einfällen des Erzählers. Es ist so, als habe der Erzähler es vor allem auf solche Besserwisser abgesehen, die immer schon zu wissen meinen, was als nächstes kommt. Der Erzähler hat Lust zu widersprechen und gibt seiner Erzählung unerwartete Wendungen. Nein, Frankfurter freut sich nicht. Bevor jemand deshalb eine Verletzung der selbstgesetzten Regeln des Erzählens beklagen kann, macht die folgende Pointe die vorangegangene wahrscheinlich: Frankfurter hat ein Radio.

Diese Form des Erzählens, die das Beiläufige und scheinbar Überflüssige zu Episoden innerhalb einer größeren Fabel stilisiert, ist neben dem Humor eine Eigenheit der Dichtung des jiddischen Schriftstellers Scholem Alejchem. Der ist auch für Jakob Heym das Ideal eines Erzählers, jener Maßstab seiner Erdichtungen, dem er nach eigener Einschätzung nicht gewachsen ist. Auf Humor und Komik versteht sich auch der Ich-Erzähler des Romans. Er schildert das unmenschliche Leben der Juden in einer Sprache, die nicht pathetisch oder rührend ist, sondern umgangssprachlich und gefällig. Außerdem fällt der häufige Gebrauch von Wörtern ins Auge, die mit dem Lachen verbunden sind. Als der frühere Boxer Mischa sich von einem kleinwüchsigen Deutschen schlagen läßt, sieht die Szene aus „wie ein Spaß aus der Stummfilmzeit“ (JdL, 37). Als der Weltkriegsteilnehmer Rechtsanwalt Schmidt aus Protest neben dem Judenstern das Eiserne Kreuz trägt, beschreibt der Erzähler diese Episode als „nette Abwechslung, die abends in der Kneipe allgemeine Heiterkeit auslösen wird“ (JdL, 146). Dabei ist dem Leser zugleich klar, daß Schmidt bei diesem Scherz sein Leben riskiert. Die Wörter „Witz“ und „komisch“ tauchen häufiger auf in der Erzählung. Dieser Humor hat jedoch eine schwarze Seite.

Der Erzähler berichtet, daß er öfter Schwierigkeiten hatte, seine Geschichte mit der Wirkung zu erzählen, die ihm vorschwebt. Er sieht den Grund für sein Scheitern in Formfehlern, am Inhalt zweifelt er nicht. Die teilweise heitere Form denkt er sich offenbar auch als Werbetrick. In dem vorliegenden Versuch des Erzählens wechselt er bruchlos zwischen dem Früher und dem Heute, und springt entsprechend auch ohne besonderen Hinweis im Erzähltempus. In seiner freien Wahl des Tempus, die sich nicht aus der zeitlichen Abfolge der erzählten Ereignisse ergibt, ist er dem Buch-Ich des *Gantenbein*-Romans ähnlich. Während er im Perfekt von seinen mißlungenen Versuchen berichtet, nach der Befreiung seine Geschichte zu erzählen, ist die Geschichte von Jakob im Präsens erzählt. In seiner Erzählung ist das Ältere näher als das Jüngere. Denn das Präsens schafft

Nähe, oder zumindest vermeidet es die Distanz des Präteritum. Als historisches Präsens läßt es Vergangenheit aktuell und lebendig erscheinen. Mit dem Präsens wird der Eindruck erweckt, daß sich das Erzählte zeitgleich mit dem Erzählen abspiele. Erzähler und Zuhörer sind den Ereignissen scheinbar ganz nah. Das Präsens ist darüber hinaus das Tempus, in dem wiederkehrende, allgemeingültige Tatsachen und Sachverhalte dargestellt werden. Der Erzähler will die Ereignisse nicht in die abgeschlossene, unveränderliche Vergangenheit entlassen.

Der Erzähler ist das Bindeglied zwischen dem Leben im Ghetto und seinen Zuhörern. So ist an manchen Stellen seiner Erzählung auch nicht zu entscheiden, wen der Erzähler mit den Pronomen der 1. Person Plural bezeichnet: sich und die Ghettobewohner („Wir wollen wissen, ob es stimmt, daß sie uns gegen Lösegeld verkaufen wollten." JdL, 113) oder sich und den Leser („Wir wissen, was geschehen wird. Wir haben unsere bescheidenen Erfahrungen darin, wie Geschichten mitunter abzulaufen pflegen [...]" JdL, 38). Wie der Gebrauch der Tempora ist auch die Verwendung der Pronomen ein Mittel des Erzählers, um seine Geschichte den Zuhörern und die Zuhörer der Vergangenheit nahezubringen. Er spricht von „uns" und meint die Leidensgemeinschaft der Juden im Ghetto, oder sagt „wir" und meint sich und seine Zuhörer. Durch diese Ambivalenz vereinnahmt der Erzähler seine Zuhörer. Obwohl sie nicht dabei gewesen sind, spricht der Erzähler sein Publikum so an, als wüßte es so viel wie er. Der Erzähler macht aus seiner Erfahrung kein Herrschaftswissen. Zugleich beweist er seine Souveränität, indem er sich nicht auf einen Erzählstandpunkt mit einer bestimmten Erzählperspektive festlegt. „Gönnen wir uns eine freiere Sicht [...]" (JdL, 275) Er spricht Jakob mit „du" an („Die Schwierigkeit ist, du weißt nicht, wieviel Hoffnung wiegt, niemand wird es dir sagen, du mußt alleine die Formel finden und einsam die Rechnung beenden." JdL, 159), oder präsentiert Jakobs Gedanken in der Ich-Form („Ich will nicht Kartoffeln stehlen wie Mischa, der praktischer veranlagt ist und zwei mal zwei denkt, ich werde, wenn es gut geht, ein paar Gramm Nachrichten entführen und mache euch eine Tonne Hoffnung draus." JdL, 115). In gleicher Weise kennt der Erzähler die Gedanken des Wachhabenden („weiß nicht, ob er böse sein soll oder lachen" JdL, 19), von Kowalski (JdL, 101) und auch von Herschel Schtamm, Preuß und Meyer, Mischa und Lina.[19] Mit dieser Allwissenheit verstößt er gegen die Regeln der Ich-Perspektive. Der Erzähler steht über seinen Figuren und kennt zugleich ihre intimsten Gedanken. Auf der anderen Seite distanziert er sich im Erzählen von Figuren: „nicht uns muß etwas einfallen, sondern Mischa ganz alleine" (JdL, 70). Damit betont der Erzähler

[19] Vgl. Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 121.

die Unabhängigkeit seiner Figuren von seinem Willen und Denken. Er macht sie lebendig und sich zum Beobachter.

Mal ist der Erzähler ganz nah dran an Jakob, sein Horizont ist mit dem Wissen Jakobs identisch. Dann wieder distanziert er sich, weiß mehr als seine Figur. Wie Jakob von dem Wachposten angehalten und dann auf die Wache geschickt wird, wird aus der Perspektive eines Beobachters der Situation zeitdeckend erzählt. Der Dialog zwischen dem Wachposten und Jakob ist in wörtlicher Rede wiedergegeben. Der Erzähler beschreibt ein Geschehen. Um die Spannung zu erhöhen, dehnt er die Erzählzeit durch Exkurse, in denen von dem Ort und seinen früheren Bewohnern erzählt wird, die längst nicht mehr im Ghetto sind. „Da steht der Posten, fünf Meter über Jakob, auf einem Holzturm hinter dem Draht, der quer über den Damm gezogen ist. Er sagt zuerst nichts, er hält Jakob nur mit dem Scheinwerfer fest, mitten auf dem Damm, und wartet. Links an der Ecke ist der ehemalige Laden von Mariutan, einem zugewanderten Rumänen, der inzwischen wieder nach Rumänien zurück mußte, um die Interessen seines Landes an der Front wahrzunehmen." (JdL, 10 f.) Der Erzähler weiß die Techniken zu handhaben, die Spannung erzeugen. Das sind die „Knalleffekte", von denen der Bekenner Felix Krull spricht und die solche Dichter kennzeichnen, von denen er sich angeblich distanziert. Der Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* durchbricht die Chronologie der Ereignisse. Er greift vor, hält so das erzählte Geschehen an dem entscheidenden Punkt an, um seine Zuhörer im wohligen Zustand der Ungewißheit zu belassen, der zum Weiterlesen geradezu zwingt. In dem Zitat verschwimmen zudem die Standpunkte von Jakob und dem Erzähler. Es ist nicht zu entscheiden, wer von beiden den zugewanderten Mariutan gekannt hat. Wegen dieser Vermischung der Perspektiven, die den Stil des Erzählers kennzeichnet, läßt sich auch nicht entscheiden, ob der Erzähler auktorial oder personal erzählt. Der Erzähler ist zugleich einfühlender Beobachter und überlegener Historiker.

Der Erzähler steckt in einem Dilemma: Jede Perspektive hat Grenzen und Möglichkeiten. Die Ich-Perspektive ist, wie im Kapitel *Geschichten der Täuschung* dargestellt[20], ein Mittel der Authentifizierung. Seine Zeugenschaft macht das Erzählte grundsätzlich glaubwürdig. Der Erzähler hat als Betroffener mehr Freiheiten als etwa ein Historiker, der im Jahr 1967 die Geschichte von Jakob Heym rekonstruieren wollte. Als Beteiligter kann der Ich-Erzähler mit Humor von dem Grauen erzählen, ohne moralische Vorwürfe befürchten zu müssen. Die Perspektive Jakobs hat den Vorzug, daß Jakob als Protagonist der Geschichte am genauesten Bescheid weiß. Er ist immer dabei, wenn die wichtigen Ereignisse

[20] Vgl. S. 91 ff.

stattfinden. Allerdings bleibt ein erzählender Lügner immer unglaubwürdig, ein Lügner zumal, der sich für sein Tun rechtfertigen will. Durch den Wechsel in die Außenperspektive objektiviert der Erzähler das von Jakob Erzählte. Jakobs Erzählung bildet nur eine Grundlage für die Rekonstruktion des Ich-Erzählers. Die nachträglichen Recherchen sichern zwar das Erzählte ab, zugleich demonstrieren sie aber auch die Distanz des Erzählers zu den Ereignissen, was die Authentizität wiederum in Frage stellt. Der Erzähler schildert wie ein auktorialer Erzähler auch die Gedanken und Gefühle anderer Figuren. Er kennt die Motivationen des Lügners und die Gefühle der Belogenen. Diese Überschau benötigt er, um etwa in der Gegenüberstellung von Mischas Plänen und Frankfurters Ängsten Pointen herzustellen. Durch Multiperspektivität versucht der Erzähler, die Grenzen der einzelnen Perspektiven zu überwinden. Zugleich macht er damit deutlich, daß er nicht von einem natürlichen Standpunkt erzählt, sondern daß mit seiner Perspektive auch die ganze Erzählung fiktiv ist.

4. Schelmenroman

Der Roman funktioniert nach dem Schneeball-Prinzip und hat dadurch eine Nähe zum Schelmenroman. „Jakob's situation is a variation of a classic comic scenario, in which an initial event triggers a series of further ones leading ever further away from the normal course of everyday life."[21] Wie für den Schelmenroman typisch gerät Jakob Heym von einer Schlinge in die nächste, gerade indem er sich zu befreien versucht. Die episodische Struktur beruht aus naheliegenden Gründen jedoch nicht darauf, daß sich der Held auf der Reise befindet, wie im Genre des Schelmenromans. Aus diesem Grund hat Jefferson Chase bezweifelt, daß *Jakob der Lügner* ein Schelmenroman sei: „The connection to the picaresque novel is distant, not the least because the action in *Jakob der Lügner* is by necessity stationary [...]."[22] Die Handlung ist aber nicht nur stationär, sondern sie ist durch die Lagerordnung und die Macht der Deutschen auch statisch. Der Roman spielt in der abgeschlossenen Welt eines Ghettos und steht in dieser Hinsicht in der Tradition des Schelmenromans. In ihrem Aufsatz *Schelm im Ghetto* untersucht Nancy Lukens die Frage, ob *Jakob der Lügner* ein Schelmenroman sei. Sie kommt zu folgendem Ergebnis: „Zusammenfassend kann man wohl nicht umhin, *Jakob der Lügner* als Schelmenroman des Holocaust zu bezeichnen, so unwahrscheinlich das klingen mag. Gerade die ironische Umkehrung der pikaresken Weitschweifigkeit und Unbescheidenheit sowie manches weiteren Schelmenmotivs demonstriert die groteske Wirklichkeit, die ‚nackten Tatsachen'

[21] Jefferson Chase: *Jurek the liar*. In: Pól O'Dochartaigh (Hrsg.): *Jews in German literature since 1945,* Amsterdam 2000, S. 330.
[22] Ebd., S. 329.

sowohl des NS-Terrors – der hier vor allem durch understatement auffällt – als auch der Gläubigkeit und Passivität der Juden angesichts der zur Norm gewordenen Unmenschlichkeit."[23] Das Manko von Lukens' Arbeit ist es jedoch, daß sie nur sehr beiläufig auf den Erzähler des Romans zu sprechen kommt. Sie stellt lediglich fest, daß der Erzähler in Abweichung von der Tradition des Schelmenromans mit dem Protagonisten nicht identisch sei, was sie als mögliches Argument gegen eine Rubrizierung des Romans als Schelmengeschichte anführt.

Im vorliegenden Kapitel wurde dargestellt, daß der Ich-Erzähler eine eigenständige Figur des Romans ist und daß der Roman eben nicht nur von einem jüdischen Ghetto handelt, sondern vor allem auch von den Schwierigkeiten beim Erzählen von dieser Zeit. Der Schelm, der als Außenseiter seine Geschichte lustig erzählt, ist der Ich-Erzähler. Er ist in einer Notlage, weil er eine Geschichte zu erzählen hat, die niemand hören möchte. Durch listiges Erzählen will er die Aufnahme in die Gesellschaft erwirken. Um nicht als unzuverlässiger Erzähler dazustehen, tritt der Ich-Erzähler vor allem als erzählendes Ich auf und kaum als handelnde Figur. Er schreibt aus der Perspektive eines Überlebenden nicht über sich, sondern er erzählt im Spiegel der Geschichte von Jakob und den anderen einen Teil seiner eigenen Erfahrung. Die Notlagen, in die der Schelm traditionell gerät, bestehen für den Erzähler in Darstellungsproblemen. Er will seine Geschichte wirksam erzählen, er will überzeugen. Aus dieser Not, die tatsächlichen Ereignisse mit den Bedürfnissen der Zuhörer in Einklang zu bringen, resultiert sein proteushafter Erzählstil. Er ändert seinen Standort, verwandelt sich immer wieder in eine andere der handelnden Figuren, wechselt Tempus und Perspektive, damit seine Erzählung zugleich den Gesetzen des Erzählens genügt und dennoch glaubwürdig ist. Von seinem Erzählen erhofft er sich eine Form der Läuterung, wie der Schelm, der retrospektiv sein eigenes Leben erzählt. Auch der Ich-Erzähler selbst war schließlich einer von denen, die Jakobs Lügen geglaubt und über die neue Hoffnung andere Formen des Widerstands vergessen haben.

5. Gläubige Zuhörer

Weniger aufdringlich als der Roman *Mein Name sei Gantenbein* ist auch *Jakob der Lügner* in die Vorstellung verlegt. Und auch hier ändert diese Kennzeichnung nichts an der „Realität" des Erzählten: „By implication, then, a story does not become less real to the naïve reader for being exposed as a fiction."[24], resümiert Chloe Paver. Wie im *Gantenbein*-Roman die Figur der Camilla Huber als das Beispiel einer solchen „naiven Zuhörerin" vorkommt,

---

[23] Nancy Lukens: *Schelm im Ghetto – Jurek Beckers Roman* Jakob der Lügner. In: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman*, S. 217.
[24] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 125.

erzählt auch der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* vom Zuhören. Lina etwa genießt Jakobs Radiovorführung auch dann noch, als sie den Schwindel durchschaut hat.[25] Was innerhalb der Erzählung vorgeführt wird, gilt auch für das Erzählen: Glaubwürdigkeit ist keine Frage von Wahrheit und Lüge. „Careful reading of the novel reveals that truth and falsehood are confused in all the stories that Jakob and the narrator tell. Instead of truth and lies, there is rather a wish to be believed and an illusion of deception."[26] Der Erzähler bekräftigt seine Aufrichtigkeit und signalisiert dem Leser zugleich, daß er eine fiktive Geschichte erzählt. Umgekehrt entpuppen sich Jakobs Lügen für den aufmerksamen Zuhörer als die Wahrheit, „so that fiction is truth and truth fiction"[27]. Jakob ist ein Lügner, weil er ein Radio erfindet, das er nicht hat. Seine Erzählung des russischen Vormarschs ist jedoch keine Lüge, sondern bis kurz vor Ende der Erzählung Prophetie.

Der Nachweis nicht der Wahrheit, sondern die Erzeugung von Glaubwürdigkeit erscheint somit als das Kernproblem von Jakob, dem Ich-Erzähler und ist schließlich das entscheidende Thema modernen Erzählens überhaupt, wie im Kapitel *Geschichten der Täuschung* dieser Arbeit dargestellt wurde[28]. Glaubwürdigkeit ist in dem Roman *Jakob der Lügner* sowohl für Jakob Heym als auch für den Ich-Erzähler ein Paradoxon: „To be believed, each must be convincing; to be convincing, each must fabricate; and the more they fabricate, the more they fear loosing the essential truth of their stories."[29] Jakobs Wahrheit, daß die Russen bei Bezanika stehen, ist nichts wert ohne Quellenangabe, weil Mischa die Nachricht nicht glaubt. Die wahre Quelle ist unglaubwürdig, das erfundene Radio ist hingegen überzeugend. Um seine Geschichte loszuwerden, muß der Erzähler ordentlich erzählen und die Lücken mit Erfindungen schließen. Glaubwürdigkeit ist auf Überzeugung und Überzeugung ist auf Erfindung angewiesen. Erfindungen gefährden aber die Glaubwürdigkeit. Wie in dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* kriegen Erzählungen auch nach der Poetik des Romans *Jakob der Lügner* die Wahrheit nicht zu fassen. Das ist jedoch kein Manko, weil *Jakob der Lügner* zeigt, daß die Wahrheit Menschen umbringt, Lügen jedoch das Leben ermöglichen.

---

[25] Im 1963 entstandenen Exposé für den Film *Jakob der Lügner*, der 1966 nicht realisiert werden konnte und 1977 nach seiner Inszenierung durch Frank Beyer die einzige Nominierung eines DDR-Films für einen Oscar erhielt, hatte Becker für Lina die Rolle des Narren vorgesehen. Das Exposé sieht nur das erste Ende des Romans vor, das schöne: Jakob stirbt, das Ghetto wird befreit. Nachdem sich, wie im Roman, einige Leute über Jakobs Fluchtversuch gewundert haben, weil sie glauben, daß er ein Radio hat, lautet der letzte Satz des Film-Exposés: „'Er hatte doch gar kein Radio', sagt Lina zu dem Soldaten, der kein Wort versteht." (Jurek Becker: *Jakob, der Lügner. Exposé für einen Film.* In: Karin Kiwus (Hrsg.): *'Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.'*, S. 71.)

[26] Susan Johnson: *The works of Jurek Becker*, S. 137.

[27] Ebd.

[28] Vgl. S. 87 ff.

[29] Susan Johnson: *The works of Jurek Becker*, S. 137 f.

Jurek Becker hat gesagt, daß ein Anlaß zum Schreiben eine Form des Widerspruchs, des Nicht-Einverstandenseins sei. Sein Roman zeigt, daß im Ghetto das Erzählen von Lügen der einzige erfolgreiche Akt des Widerstands ist: „die Selbstmordziffern sinken auf Null." (JdL, 94) Jakobs Heldentat besteht darin, die psychische Vereinnahmung durch die Macht der Nazis zu durchbrechen.[30] So ein Rebell ist auch der Ich-Erzähler: Eine Heldentat des Erzählers besteht darin, daß er keine gesichtslose Masse, sondern Individuen zeigt. Im Ghetto sollte Individualität ausgeschaltet werden. Die Menschen waren auf ein angebliches Jude-Sein reduziert. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust stellt oft die große Zahl der Opfer in den Mittelpunkt. Der Ich-Erzähler ersetzt die große Zahl der Opfer durch Geschichten. Jakob und der Erzähler beweisen, daß sich Hoffnung aus dem Glauben an Alternativen der Wirklichkeit speist. Geschichten sind Ausdruck davon, vor der Wirklichkeit nicht zu kapitulieren. Die Lüge, die Erfindung, ein Erzählen, das nicht bloß wiedergibt, was ist, sind Akte des Widerstands. Erzählen soll zeigen, daß die reale Welt nicht die einzig mögliche ist. Täuschung ist bei Becker keine Frage der Moral, sondern – wie schon in Hesiods *Theogonie*[31] – ein legitimes Mittel der Schwachen und Unterdrückten. Becker ist sich mit Frisch einig, daß erfundene Geschichten Wirklichkeit schaffen. Deutlicher noch als bei Frisch zeigt sich in Beckers Roman jedoch die Ambivalenz der Lüge: Die Wirklichkeit setzt der Glaubwürdigkeit von Erfindungen Grenzen.

C. Jurek Becker

Jurek Becker, geboren am 30. September 1937 in Lodz, gestorben am 14. März 1997 in Berlin, Schriftsteller und Drehbuchautor. Gewöhnlicherweise sind das selbstverständliche Daten. Becker jedoch hieß in seiner Kindheit Jerzy, später Georg, schließlich Jurek. Und auch das Geburtsdatum ist zweifelhaft.[32] Jurek überlebt nicht nur das Ghetto von Lódz, sondern auch – vom Vater getrennt – die Konzentrationslager Ravensbrück und Sachsenhausen. Jureks Mutter stirbt wie der Großteil von Beckers jüdischer Familie im KZ. Nach dem Krieg findet der Vater den Sohn mit Hilfe einer amerikanischen Organisation. Erst nach 1945, im sowjetischen Sektor Berlins, lernt Jurek Becker die deutsche Sprache. Max und Jurek Becker leben nach der doppelten Staatsgründung in der DDR. Jurek ist ein DDR-Bürger der ersten Stunden. Er macht 1955 in Berlin das Abitur. Danach leistet er zwei Jahre freiwillig Militärdienst bei der NVA. Jurek Becker tritt in die FDJ und in die SED ein und beginnt ein Studium der Philosophie an der Berliner Humboldt-Universität.

---

[30] Vgl. Fritz-Jochen Kopka: *Von der Unübertrefflichkeit des ersten Buches*. In: Karl Deiritz, Hannes Krauss (Hrsg.): *Verrat an der Kunst?*, S. 159.
[31] Vgl. Kap. *Geschichten der Täuschung*, S. 47.
[32] Vgl. Sander Gilman: *Jurek Becker*, Anmerkung I, 1, München 2002, S. 296.

Er engagiert sich für die DDR und den Sozialismus. Schon 1960 muß er die Universität aus politischen Gründen vorzeitig verlassen. In den folgenden Jahren wird Becker ein gefragter DEFA-Drehbuchautor. 1963 schreibt er das Exposé für den Film *Jakob der Lügner*. Die Realisierung des Films mit Frank Beyer scheitert 1966, weil der Regisseur die DEFA-Filmstudios verlassen mußte. 1967/68 arbeitet Becker das Filmprojekt zu seinem ersten Roman um, der 1969 in der DDR im Aufbau-Verlag erscheint. Ein Jahr später eröffnet der Luchterhand-Verlag in der BRD eine neue Reihe mit Beckers Roman. Während Becker bis 1976 seine Erfolge als Schriftsteller in West und Ost miteinander vereinbaren konnte, kommt es schließlich zum Bruch mit der Führung der DDR, der schließlich zur Ausreise Beckers führt. Mit einem Visum lebt er seit 1977 in West-Berlin. Becker reist mehrfach als Gastprofessor in die USA. Er veröffentlicht weitere Romane und Erzählungen und erhält in Westdeutschland zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Parallel zu den Prosatexten arbeitet Becker an den Drehbüchern für die Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* mit dem Jugendfreund Manfred Krug in der Rolle von Rechtsanwalt Liebling.[33]

Als jüdischer DDR-Schriftsteller trägt Jurek Becker zwei Stigmata: Jude und Bürger eines totalitären Staates zu sein. Oft ist unterstellt worden, daß es seine Arbeit geprägt habe, daß er Jude sei. In seinem letzten Interview antwortete Jurek Becker 1997: „Nun, das sagen Sie so leichthin. Ich würde mit Ihnen zunächst über die Frage streiten, ob ich Jude bin oder nicht. Daß meine Eltern Juden waren, das steht ganz außer Frage. Nur: Ich finde es spannend zu fragen, ob Leute, deren Eltern Juden sind, wirklich auch Juden sind. Dieser Meinung waren zum Beispiel die Autoren der Nürnberger Rassengesetzgebung, dieser Meinung sind auch orthodoxe Juden. Aber ich wünschte mir, daß ich mir das selber aussuchen könnte. [...] ich wünsche mir, aussuchen zu dürfen, wer ich bin. Ich weiß, daß man das nur in Maßen kann, und ich weiß, daß, ob man will oder nicht, man auch derjenige ist, für den die anderen einen halten.“[34] Wer Menschen aus Gründen ihrer Abstammung als Jude ansieht, argumentiere im Grunde wie die Nazis, meint Jurek Becker. Schon als Kind habe Becker mit seinem Judentum gehadert, schreibt der Biograph Gilman. Die Suche nach Zugehörigkeit sei ein zentrales Problem des Jugendlichen Jurek Becker gewesen. „Die Sprache wurde eine Möglichkeit, der Gruppe [der Mitschüler, SHK] anzugehören. Jurek wollte nicht als »Ausländer« und als »Jude« gebrandmarkt sein.“[35] Becker habe geglaubt, daß er die eine Zugehörigkeit nur durch die Aufgabe der anderen

---

[33] Vgl. zu den biographischen Daten: Colin Riordan: *Jurek Becker: Outline Biography*. In: Colin Riordan (Hrsg.): *Jurek Becker*, Cardiff 1998, S. 7-11; Manfred und Ottilie Krug (Hrsg.): *Jurek Beckers Neuigkeiten an Manfred Krug & Otti*, München 1997; *Vita*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 347 f.; *Vita.* In: Karin Kiwus (Hrsg.): *‚Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.'*, S. 234.
[34] Herlinde Koelbl: *‚Das ist wie ein Gewitter'. Beckers letztes Interview.* In: Der Spiegel, Bd. 51 (1997), 13, S. 215.
[35] Sander Gilman: *Jurek Becker*, S. 49.

erwirken konnte. Jedoch neigt Gilmans Biographie selbst dazu, das Leben und das Werk Beckers vor allem aus der Perspektive von dessen Judentum zu interpretieren und den Autor so zu stigmatisieren. Das zweite Stigma trägt Becker als Schriftsteller der DDR. Die ostdeutsche Kulturpolitik brachte zwar für einen Autor Annehmlichkeiten mit sich, sie verlangte aber auch Anpassung. Als DDR-Autor wurde Becker von der westdeutschen Literaturkritik deshalb auf Widerstand und Doppelbödigkeit festgelegt. Becker hätte gerne selbst entscheiden können, wer er ist, wie der Hochstapler Felix Krull. Wie das Ich des *Gantenbein*-Romans war er sich jedoch auch bewußt, daß man nicht jede beliebige Rolle spielen kann. Denn auch die Zuschreibungen der anderen sind ein Teil der eigenen Wirklichkeit.

1. Sein Judentum

Für die Rezeption seiner Romane hatte Beckers Abstammung von jüdischen Eltern eine große Bedeutung.[36] „So bewährt sich in der prononcierten Mündlichkeit von Beckers Werk nicht zuletzt ein prägendes Element jüdischer Identität.“[37], resümiert etwa Jürgen Egyptien. Der Stil des Textes, der an mündliches Erzählen erinnert, wird nicht als besonderes literarisches Verfahren gewürdigt, sondern als Bestandteil der kulturellen Identität des Autors zu einer Selbstverständlichkeit erklärt. In jedem Fall hat dieser Stil seinem Autor die Akzeptanz beim deutschen Publikum in gewisser Weise erschwert, wie Hanns-Josef Ortheil feststellt: „Gerade dieser mündliche Erzählton machte es ihm aber nicht leicht. Die deutsche Literatur hat für das Plaudern, das leichte Antupfen und Umkreisen von Themen, kaum Vorbilder.“[38] Das Leichte und Lesbare wird in Deutschland schnell als trivial angesehen. Neben Beckers Aufenthalten in den USA liegt es auch in den verschiedenen Erwartungen an Literatur begründet, daß der Autor bei der Literaturwissenschaft des angelsächsischen Sprachraums mehr Aufmerksamkeit genießt als in der deutschsprachigen. Wofür hier die Tatsache als Hinweis genügen soll, daß die erste Biographie Beckers von einem amerikanischen Autor stammt.

Jurek Becker hat erklärt, daß er Jude sei, weil er sich nicht dagegen wehren könne, daß ihn andere zu einem machen. Er sei weder stolz darauf, daß der von ihm verehrte Kafka Jude sei, noch würde er sich ärgern, daß der für seine Arbeit als Schriftsteller ebenso einfluß-

---

[36] Vgl. Wolfgang Joho: *Lüge aus Barmherzigkeit*. In: Neue Deutsche Literatur, 1969, H. 12, S. 151-153; Jürgen Beckelmann: *Jakob, der einsame Held*. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 43, 20.2.1971, „Zeit und Bild“, S. VI; Günter Herburger: *Ein Radio im Getto*. In: Der Spiegel, Nr. 40, 28.9.1970, S. 209.
[37] Jürgen Egyptien: *Die Riten des Erzählens und das Stigma der Identität*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 286.
[38] Hanns-Josef Ortheil: *Die Furcht des Geschichtenerzählers.* Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Hrsg.): *Jahrbuch 1998*, S. 194.

reiche Max Frisch kein Jude sei. „Bis heute weiß ich nicht, welches die Merkmale sind, die einen Menschen jüdisch sein lassen. Ich weiß, daß andere meinen, solche Merkmale zu kennen. Ich höre, Jude ist, wer eine jüdische Mutter hat. Die so glauben, mögen dabei bleiben, doch ich kann mich nicht daran beteiligen. Ein Mensch ist, wer Menschen als Eltern hat, nicht mehr und nicht weniger."[39] Auf diese große, humanistische Überzeugung folgt in Beckers Vortrag *Mein Judentum* aus dem Jahr 1977 die Ernüchterung: „Ich weiß wohl, daß man nicht nur der ist, der zu sein einem vorschwebt, sondern daß man wohl oder übel auch der zu sein hat, für den die anderen einen halten. Das ist ja das Unglück. Und so gesehen bin ich in drei Teufels Namen der, der ich nach dem Urteil vieler gefälligst zu sein habe: Jude."[40] Beckers Tonfall zwischen Resignation und Widerstand erinnert an die Worte Anatol Stillers in Max Frischs Roman, der als der Amerikaner White in die Schweiz eingereist ist und nun zugeben soll, der verschwundene Stiller zu sein. „Soll ich mich ergeben? Mit Lügen ist es ohne weiteres zu machen, ein einziges Wort, ein sogenanntes Geständnis, und ich bin ‚frei', das heißt in meinem Fall: dazu verdammt, eine Rolle zu spielen, die nichts mit mir zu tun hat. Andererseits: wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? Ich kann's nicht. Weiß ich es denn selbst, wer ich bin?"[41] Jurek Becker hatte sich nicht aussuchen dürfen, ob er Jude sein wolle oder nicht und er fühlte sich wohl auch nicht als Jude. „Dabei hat der Umstand, daß ich in eine jüdische Familie hineingeboren wurde, für meinen bisherigen Lebenslauf nicht eben kleine Folgen gehabt."[42] Es ist immer wieder vermutet worden, daß Beckers Roman *Jakob der Lügner* an seine eigenen Erfahrungen in Ghetto und Konzentrationslager anknüpfe. Das hat Becker bestritten. Er hat vielmehr auffällig deutlich darauf hingewiesen, daß er keinerlei Erinnerung an seine Zeit im Ghetto habe. Als sein Vater ihn nach dem Krieg wiedergefunden hatte und die beiden in Ostberlin lebten, habe Vater Max aufgehört, mit Jurek Polnisch zu sprechen. Deutsch konnte Jurek nicht. Und in dem Maße, wie er Deutsch lernte, verlernte er die polnische Sprache und mit ihr die Erinnerung an das Ghetto.[43]

Ihre Zugehörigkeit zur Gruppe der Juden stellen auch viele Ghettobewohner in dem Roman *Jakob der Lügner* in Frage. Außer Herschel Schtamm hängt überhaupt niemand an seinen Schläfenlocken. Die polnischen Juden sind Opfer einer Definition der Nazis, die sie akzeptieren – müssen. In dem Roman *Bronsteins Kinder* – der zusammen mit *Jakob der*

[39] Jurek Becker: *Mein Judentum*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 19.
[40] Ebd., S. 20.
[41] Max Frisch: *Stiller*. Werke III, S. 435 f.
[42] Jurek Becker: *Mein Judentum*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 15.
[43] Vgl. Jurek Becker: *Antrittsrede*; *Mein Judentum; Die unsichtbare Stadt*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 13–27.

Lügner und *Der Boxer* eine Trilogie bildet[44] – glaubt der Vater des Erzählers, der ein KZ überlebt hat und mit zwei Freunden aus Rache einen Aufseher entführt, daß das Judentum ein betrügerischer Circulus vitiosus sei. „Eine Theorie meines Vaters, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten gehört hatte, lautete: Es gebe überhaupt keine Juden. Juden seien eine Erfindung, ob eine gute oder eine schlechte, darüber lasse sich streiten, jedenfalls eine erfolgreiche. Die Erfinder hätten ihr Gerücht mit so viel Überzeugungskraft und Hartnäckigkeit verbreitet, daß selbst die Betroffenen und Leidtragenden, die angeblichen Juden, darauf hereingefallen seien und von sich behaupteten, Juden zu sein. Das wiederum mache die Erfindung um so glaubwürdiger und verleihe ihr eine gewisse Wirklichkeit. Immer schwerer werde es, die lügnerische Sache bis zu ihrem Anfang zurückzuverfolgen, sie sei von einem Brei aus Geschichte umgeben, durch den man mit Argumenten nicht mehr hindurchdringe. Am verwirrendsten aber sei es, daß so viele Menschen sich in ihre Rolle als Juden nicht nur gefügt hätten, sondern von ihr geradezu besessen seien und sich bis zum letzten Atemzug dagegen wehren würden, wollte man sie ihnen wegnehmen.“[45] Wie der Vater in Beckers Roman *Bronsteins Kinder* glaubt auch der Autor, daß das Judentum wie eine Täuschung sei: Einmal erfunden hätte es sich durch den Glauben an diese Idee Realität geschaffen. Aus dem Bekenntnis zu einem Gott ist eine Zuschreibung geworden, aus der Zuschreibung wird ein Bekenntnis. Das Judentum ist nach Beckers Auffassung zwar eine Erfindung wie Jakobs Radio, die aber durch den Glauben der Opfer Wirklichkeit wird.

2. Schreiben in Not

Für die Einstellung, mit der die Literaturkritik dem Roman *Jakob der Lügner* begegnete, war neben der Religionszugehörigkeit des Autors seine Staatsangehörigkeit noch wichtiger. Daß Becker Bürger der DDR war, hat die Rezeption seines Romans entscheidend gelenkt. In einer Vorbemerkung zu dem Band *Socialism and the Literary Imagination* schreibt der Herausgeber Martin Kane 1991: „the literary and artistic qualities of East German writing are all too often lost sight of in the debate about censorship, cultural control, dissident writers and related issues.“[46] Diese allgemeine These konkretisierend soll die folgende Auseinandersetzung mit der Rezeption des Romans *Jakob der Lügner* in Ost- und Westdeutschland zeigen, daß es eine vorurteilsfreie Debatte über Beckers Debüt nach literarischen Maßstäben eigentlich nicht gab.

---

[44] Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: *Schreiben im Schatten der Shoah.* In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 20.
[45] Jurek Becker: *Bronsteins Kinder*, Frankfurt a. M. 1986, S. 48.
[46] Martin Kane: *Socialism and the Literary Imagination*, New York u.a. 1991, S. I.

Kurz nach dem Erscheinen des Romans *Jakob der Lügner* im Aufbau-Verlag Berlin hat das *Neue Deutschland* in seiner Literaturbeilage vom 14. Mai 1969 eine Rezension von Beckers Debüt als Prosaautor veröffentlicht.[47] Zu Beginn der Besprechung lobt ihr Autor Werner Neubert den „nichts weniger denn erstaunlichen" Erstling. Er hebt die formalen Vorzüge des Romans hervor, die „erzählerische Dichte, klug-sichere Fabelführung, prägnant-schöne Sprache". Der Roman sei ein poetisches Gleichnis, die Erzählerposition bewirke einen hohen Grad von Objektivierung. Dennoch meint Neubert nach dem Referat des Inhalts, den Roman in Schutz nehmen zu müssen, um ihn endlich durch den Vergleich mit „unserer antifaschistischen Literatur über die faschistische Schreckenszeit" zu kritisieren. Neubert fordert antifaschistische Widerstandsliteratur, wenn man über die Nazizeit schreibt. Er formuliert eine Interpretation von Beckers Roman, die beinahe nach einer Richtigstellung klingt. Das größte Problem hat er mit der Aussage des Erzählers des Romans, daß es in dem erzählten Ghetto keinen Widerstand gegeben habe: Neubert interpretiert – nicht den fehlenden Widerstand, sondern die Aufnahme dieses Hinweises in den Roman – als „Verfremdungseffekt". Der Autor Becker habe sagen wollen, daß der „gerechte Waffenkampf dort" nicht möglich sei „ohne die stumme Tapferkeit des Herzens hier". Diese Moral ist dem Rezensenten Neubert aber doch zu traurig, so daß er sich stellvertretend für seine Leser mit Gedanken an jene anderen literarischen Werke tröstet, die zeigten, „wie die klarsten Kräfte der Klasse den realen Kampf organisierten und führten." Der Auslegung dessen, was der Autor Jurek Becker mit seinem Roman eigentlich habe sagen wollen, läßt Neubert handfeste Empfehlungen folgen. Der Roman hätte noch sozialer und tiefer und kritischer sein können, wenn Becker nicht die erfundenen Radionachrichten als Grund der Hoffnung dargestellt hätte, sondern „das Vertrauen aus Klassenposition und politischem Bewußtsein". Hier klingt Neubert so, als hätte Becker seiner Meinung nach besser einen ganz anderen Roman geschrieben. So hofft er am Ende des Artikels darauf, daß sich Becker auch „unserer neuen Gegenwartsthematik" zuwenden werde. Als Jurek Becker später tatsächlich das Leben in der DDR zum Thema seiner Werke machte, durften sie dort nicht mehr erscheinen.

Auch Wolfgang Joho hat in der ostdeutschen Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* bei viel Lob für den Roman *Jakob der Lügner* einen Vorbehalt anzumelden: die zwei Varianten des Schlusses. „Problematisch erscheint mir die Partie gegen Ende des Buches, wo der Autor, als er den Chronisten ‚das blaßwangige und verdrießliche, das wirklich einfallslose Ende' erzählen läßt, seinen Lesern zwei Variationen eines erfundenen und wünschenswerten Endes zur Auswahl anbietet, eine Art Happy-End, das es in der Wirklichkeit weder

[47] Werner Neubert: *Wahrheitserpichter Lügner*. In: Neues Deutschland (ND-Literatur), 14. Mai 1969, S. IV.

gegeben hat noch überhaupt geben konnte."[48] Joho kritisiert nicht wie Neubert die Darstellung fehlenden antifaschistischen Widerstands. Ihm mißfällt das unrealistische, illusionäre Ende der Geschichte von Jakob Heym.

„Becker's novel therefore breaks away from established models of GDR fiction in both form and in content."[49] *Jakob der Lügner* war ein Experiment, denn über das Dritte Reich, aber nicht über antifaschistische Helden und den kommunistischen Widerstand zu schreiben, war in der DDR zu jener Zeit ein Sakrileg. Während des Kalten Krieges wurde der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit politisch funktionalisiert. Die DDR begriff sich nicht als Nachfolgerin des faschistischen Deutschlands, sondern des antifaschistischen Widerstands. Zur sozialistischen Organisation der Produktion kam die antifaschistische und antiimperialistische Ausrichtung der Politik. Die Regierung der DDR versuchte, die Botschaft zu verbreiten, „daß die DDR Erbe und Nachfolger der antifaschistischen Widerstandskämpfer sei, während die Bundesrepublik in die Fußstapfen der Faschisten getreten sei"[50]. Diese Auffassung wurde auch dadurch genährt, daß es in der Bundesrepublik bis Anfang der 60er Jahre „bis auf wenige Ausnahmen keine Strafprozesse gegen die NS-Mörder gegeben [hatte, SHK] – weder gegen die unmittelbaren Täter noch gegen die eigentlich Verantwortlichen in den Führungsstäben von Partei und Staat, die sogenannten »Schreibtischtäter«."[51] In der DDR sollte die Interpretation vorherrschen, daß in den Konzentrationslagern vor allem kommunistische Widerstandskämpfer ermordet worden seien. Daß die Nationalsozialisten die systematische Vernichtung von religiös und „rassisch" Verfolgten betrieben haben, stand im Hintergrund. Die Juden galten nur als Opfer unter anderen.[52] Die gesamte deutsche Bevölkerung, vor allem die Arbeiter, wurden zu Opfern des Nationalsozialismus erklärt, der als Konsequenz des Kapitalismus in Deutschland aufgefaßt wurde. „Wer sich dieses Geschichtsbild zu eigen machte, dem wurde zugleich ein Platz auf der besseren, moralisch überlegenen Seite der Geschichte zugewiesen"[53]. Antifaschismus war in der DDR Staatsdoktrin. Die Kulturpolitik der DDR forderte von den Schriftstellern eine Einordnung in „die antifaschistische Tradition"[54]. *Jakob der Lügner* ist jedoch kein antifaschistisches Heldengedicht. Jurek Becker fand die offizielle Interpretation der deutschen Ver-

---

[48] Wolfgang Joho: *Lüge aus Barmherzigkeit*. Neue Deutsche Literatur, H. 12, 1969, S. 153.
[49] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 119.
[50] Jeffrey Herf: *Zweierlei Erinnerung*, Berlin 1998, S. 211.
[51] Ulrich Herbert: *Zweierlei Bewältigung*. In: Ulrich Herbert, Olaf Groehler: *Zweierlei Bewältigung*, Hamburg 1992, S. 15.
[52] Vgl. Olaf Groehler: *Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR*. Ebd., S. 50.
[53] Ulrich Herbert: *Zweierlei Bewältigung*. Ebd., S. 24.
[54] Peter Hanenberg: *‚Und sich mühen, aufrichtig zu sein'*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 61.

gangenheit zumindest ästhetisch langweilig. Er wollte nicht einen weiteren antifaschistischen Roman schreiben, der auf Rührung und Bestätigung der vorhandenen Ansichten aus ist. Im Kontext der Kulturpolitik der DDR ist es höhnisch, wenn das Programm des Ich-Erzählers darin besteht, den lügenden Pufferbäcker zum Helden zu stilisieren.

Neben ihrer antifaschistischen Ausrichtung hatte die Literatur in der DDR einen konkreten politischen Auftrag, den Kurt Hager, der die DDR-Kulturpolitik seit Ende der sechziger Jahre bestimmte[55], wie folgt definiert: „Es geht darum, das Denken und Fühlen unserer Jugend vollständig mit sozialistischem Geist, mit sozialistischen Wertvorstellungen zu erfüllen, sie bis in die tiefsten Schichten gegen das Gift der menschenfeindlichen imperialistischen Ideologie und Unmoral zu wappnen."[56] Diesem Diktum entsprechend fragen die ostdeutschen Interpreten des Romans *Jakob der Lügner*, welchen Beitrag der Roman zu dem Projekt der Schaffung eines neuen Menschen leiste. Es gehe darum, schreibt Brigitte Krüger die Forschungsentwicklung der Literaturwissenschaft zusammenfassend, „tiefere Einsichten in das komplexe und komplizierte Problem der Lenkung von literarischen Rezeptionsprozessen zu gewinnen, um mit dem Ziel einer Optimierung der persönlichkeitsbildenden Potenzen der Literatur die Prozesse der literarischen Produktion und Rezeption bewußter zu steuern."[57] In ihrer Dissertation kommt Brigitte Krüger in bezug auf den Roman *Jakob der Lügner* zu folgendem Ergebnis*:* „Die große ethisch-moralische Ausstrahlungskraft des ‚Widerstandskämpfers' Jakob Heym auf den heutigen Leser, insbesondere auf den jugendlichen Leser, kann bei optimalen Rezeptionsbedingungen sehr hoch veranschlagt werden, weil diese Figur hinsichtlich ihres Denkens und Fühlens und ihrer Taten ‚erreichbar' ist."[58] Die Kulturpolitik gedachte der Literatur in der sozialistischen Gesellschaft in erster Linie die Rolle des Vorbilds zu: Literatur als Erziehungsanstalt. Diese Auffassung hatte Vorteile für die Autoren, die vermittels des Schriftstellerverbandes eine besondere Förderung durch den Staat genossen.[59] Auf der anderen Seite führte aber die staatliche Doktrin vom Einfluß der Literatur zu Sanktionen: Die Führung der DDR glaubte, daß Bücher eine schädliche, staatsgefährdende Wirkung haben könnten und installierte deshalb ein System der Zensur. Dazu

---

[55] Karl Robert Mandelkow: *Die literarische und kulturpolitische Bedeutung des Erbes.* In: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die Literatur der DDR,* Wien 1983, S. 104.
[56] Kurt Hager: *Zu Fragen der Kulturpolitik*. 6. Tagung des ZK der SED, Berlin 1975, S. 28.
[57] Brigitte Krüger: *Zum Zusammenhang von künstlerisch-ästhetischer Wertung und ethisch-moralischer Wirkungspotenzen im literarischen Kunstwerk als Rezeptionsvorgabe – untersucht an Jurek Becker: „Jakob der Lügner"*, Potsdam 1977, S. 2.
[58] Ebd., S. 229.
[59] Vgl. Hans-Jürgen Schmitt: *Literaturbetrieb als Staatsmonopol.* In: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die Literatur der DDR,* S. 57-66.

nahm Jurek Becker in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung 1989 Stellung: „Auch wenn es wahr ist, daß meine Ansichten durchs Bücherlesen wesentlich beeinflußt wurden, schätze ich die Wirkung von Literatur nicht sehr hoch ein. Sicher ist sie größer als null, genauere Angaben hielte ich für zu gewagt. So groß, wie mancherorts getan wird, ist sie jedenfalls nicht. So groß, daß es lohnte, Bücher zu verbieten und vor aller Welt als autoritäres, gedankenfeindliches Ekel dazustehen, ist sie garantiert nicht."[60] Die Staatsführung der DDR scheint geglaubt zu haben, daß die Entwicklung der realen DDR vor allem von der Darstellung des sozialistischen Staates in der Literatur abhinge. Diese Auffassung hat Jurek Becker nicht geteilt.

1970 war Becker auf Einladung des Luchterhand-Verlages auf Lesereise durch die Bundesrepublik unterwegs. Für den *Kölner Stadtanzeiger* schrieb Becker in dieser Zeit: „Ich mit meinen DDR-Augen in der Bundesrepublik, 17 Tage. Das ist gewiß keine Frist, um Intimkenner zu werden, doch Zeit genug, einige Vorurteile die Schwelle zu den Urteilen übersteigen zu lassen. [...] Die Liebe, damit mußte gerechnet werden, hat sich nicht eingestellt."[61] Bis zu seiner Ausreise hat sich diese Einstellung nicht grundsätzlich geändert. Becker ist 1977 nicht mit fliegenden Fahnen in den Westen übergelaufen. In vielen Aussagen, in Interviews und Vorträgen, hat er seine Kritik an der BRD formuliert: Ihre Bürger seien kaum interessiert an politischen Angelegenheiten, der Konsum sei vielen der einzige Lebensinhalt und der Staat habe sich gegen die Interessen seiner Bürger verselbständigt. Und es herrsche ein Antisemitismus, den er in der DDR nicht erlebt habe.[62] Ein Paradies der freien Meinung hat Becker auch im Westen nicht entdecken können. Die Anpassung an die Zensurbehörde sei lediglich durch die Anpassung an den Buchmarkt ersetzt.[63]

Jurek Becker hat 1974 *Über verschiedene Resonanzen auf unsere Literatur* geschrieben und dabei explizit die Unterstellung der westdeutschen Literaturkritik zurückgewiesen, daß in der DDR die Literatur zensiert würde. Er kritisiert das Bild, das sich westdeutsche Kritiker von der DDR und von den Arbeitsbedingungen der Schriftsteller machen würden. „Auf solchen Bildern war und ist die DDR Heimstatt von Bevormundung, von geistiger Leere, im Sommer wie im Winter von sibirischen Temperaturen geplagt."[64] Diese Vor-

---

[60] Jurek Becker: *Warnung vor dem Schriftsteller*, Frankfurt a. M. 1990, S. 15.
[61] Jurek Becker: *Gute zwei Wochen*. Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Jurek Becker Archiv 107, S. 1.
[62] Vgl. Jurek Becker: *Sieben Antworten auf Fragen der FAZ*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 53 (= „Denk ich an Deutschland in der Nacht", FAZ, Nr. 243, 18.10.1980).
[63] Vgl. Jurek Becker: *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 85.
[64] Jurek Becker: *Über verschiedene Resonanzen auf unsere Literatur*. In: Neue Deutsche Literatur, 22. Jg., H. 2, 1974, S. 56.

stellungen würden die Kritiker im Westen ihren Interpretationen von Werken aus der DDR zugrundelegen. Sie wollten nichts Neues erfahren, sondern nur ihre Vorurteile mit Hilfe der Literatur bestätigen. „Es wird bewiesen: Er, der DDR-Autor, bewegt sich fortwährend in einem Irrgarten von Zwängen, Tabus und Bevormundungen, daher liegt es auf der Hand, daß er nicht so kann, wie er will. Folglich ist er gezwungen, Rücksichten zu nehmen, die nicht seinen eigenen Intensionen entspringen. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als sein wahres Anliegen zu verstecken, er muß sich in Metaphern und Andeutungen ergehen und sich notgedrungen darauf verlassen, daß die an solche Verfahrensweise gewöhnten Leser schon das Eigentliche herauslesen werden, zwischen den Zeilen steht das Wichtigste."[65] Und weil, so könnte man Becker ergänzen, das Eigentliche eben der Voraussetzung nach nicht wörtlich im Text steht, weil es verboten ist, kann man einen Kritiker auch nicht mit dem Text widerlegen, wenn er schreibt, was eigentlich das Eigentliche ist. Vorurteile neigen dazu, sich ihre Berechtigung durch sich selbst zu verschaffen. Vor dem Schriftstellerverband der DDR verkündete Becker im Widerspruch zu dieser Auffassung: „Ich nehme mir das Recht heraus, in einem Buch genau das zu sagen und das zu beschreiben, worüber ich etwas zu sagen und das zu beschreiben ich für richtig halte. Und ich nehme mir ebenso das Recht, genau das wegzulassen, was mir entbehrlich scheint. Ein Autor teilt mit seinem Buch nichts anderes mit als das, was darin steht, sichtbar für jeden, der lesen kann."[66] Becker war gegen eine Literaturkritik, die ihre Aufgabe nicht im Lesen von Texten, sondern im Lesen der Leerzeilen sieht.

Hinweise für die Richtigkeit von Beckers These, daß die westdeutsche Kritik voreingenommen war, sind in den westdeutschen Rezensionen des Romans *Jakob der Lügner* zu finden. Zur Zeit der Veröffentlichung des Romans *Jakob der Lügner* herrscht der Kalte Krieg. Weit verbreitet war die Annahme, daß die DDR für die Autoren beinahe so eine Zeit der Not war, wie das Ghetto für die Juden. Becker, so der *mainstream* der westdeutschen Kritiker, habe in der Figur des Jakob Heym die Bedeutung des Erzählens in Zeiten der Not ausloten wollen und die konkrete Situation der DDR gemeint. So hat Fritz Raddatz über den Roman *Jakob der Lügner* in einer Sammelrezension mit dem Titel *Wie DDR-Autoren resignieren* 1970 in der *Süddeutschen Zeitung* geschrieben. In „neueren Werken namhafter Schriftsteller des sozialistischen Arbeiter-und-Bauern-Staates" macht er „literarische Ausflucht und bedenkliche Vereinzelung" aus. Der erste Roman von Jurek Becker kommt bei Raddatz gegenüber den Werken von Strittmatter, Claudius und Schneider dennoch recht gut weg. „Das Bemerkenswerte, Herausragende dieses Buches

[65] Ebd., S. 58 f.
[66] Ebd., S. 59.

innerhalb des generellen Kontextes von Resignation und Ausweichen und literarischem Umweg ist, daß hier auch ein Umweg eingeschlagen wurde, er aber als solcher zugleich sichtbar gemacht wird." Denn das Radio, raunt Raddatz rhetorisch, „ist natürlich nicht nur ein Radio."[67] Der „notorische Antikommunist"[68] Marcel Reich-Ranicki fragte in seiner Rezension für *Die Zeit* 1970: „Sollte Jakob, der sympathische Flunkerer, der mit Worten, nur mit Worten auf die Menschen Einfluß auszuüben versucht, zugleich – wie schon vermutet wurde – die Literatur symbolisieren?"[69] Dann, so Marcel Reich-Ranicki, mache sich der Autor Becker keinerlei Illusionen über die Funktion und Reichweite der Literatur. Auch in der 2002 zum fünften Todestag Jurek Beckers erschienenen ersten Biographie des Autors geht Sander Gilman davon aus, daß Becker seit 1968 das Ghetto in seinem Roman *Jakob der Lügner* als Sinnbild der DDR meinte. „Plötzlich machte sich Becker Gedanken, was die Mauer wirklich bedeutete. Die Mauer um das Ghetto in *Jakob der Lügner* erzeugte eine Isolation, die für die Bewohner fatale Folgen hatte. Er empfand die DDR plötzlich als eine Art riesiges Ghetto, in dem man Westsender sah und hörte, um zu erfahren, was in der unmittelbaren Nachbarschaft geschah. Und wenn man bescheid wusste über das, was in der Welt vorging, war man verpflichtet, darüber keine Lügen zu verbreiten. Aus dem Radio erfuhr Jakob die Position der sowjetischen Truppen, im Westradio hörten Becker und seine Familie vom Einmarsch der Sowjetarmee 1968 in die Tschechoslowakei."[70] Bei der westlichen Literaturkritik kam Beckers Roman auch deshalb so gut an, weil die Interpreten einen doppelten Boden ausmachten, der als offensichtliches Versteck für Beckers Kritik an der DDR angesehen wurde. Eigentlich habe der Autor sagen wollen, daß die Herrschaft der DDR-Führung über die Bevölkerung so sei wie die der deutschen Aufseher über die polnischen Juden. Weil Becker sich aber nicht getraut habe zu sagen, daß der Bau der Mauer 1961 aus der DDR ein Ghetto gemacht habe und die Schriftsteller durch die Zensur zur Lüge zwinge, habe er sich eine Allegorie überlegt, um diese oppositionelle Auffassung unsichtbar sichtbar zu machen: Vordergründig rede er über das Ghetto, gemeint sei aber die DDR. Die interpretierte Aussage liegt jedoch der Interpretation bereits zugrunde. So ist auch Beckers Staatszugehörigkeit ein Stigma, das in der Literaturkritik nach dem gleichen Schema funktioniert wie sein Judentum.

War Jurek Becker ein Täuschungskünstler, der listig die Wahrheit gesagt hat, versteckt und doch offensichtlich, wie Brecht verlangt hatte? „Zu allen Zeiten wurde zur Verbrei-

---

[67] Fritz J. Raddatz: *Wie DDR-Autoren resignieren*. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 147, 20./21.6.1970, S. 105 f.
[68] Claude Prévost: *Die Wahrheit der Lüge und die Lüge der Wahrheit. Jurek Beckers Roman Jakob der Lügner*. In: Gudrun Klatt (Hrsg.): *DDR-Literatur aus französischer Sicht*, Leipzig 1989, S. 107.
[69] Marcel Reich-Ranicki: *Roman vom Getto*. In: Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 135 f. (= *Das Prinzip Radio.* In: Die Zeit, Nr. 47, 20.11.1970, S. 36).
[70] Sander Gilman: *Jurek Becker*, S. 101.

tung der Wahrheit, wenn sie unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt."[71] In dieser Weise interpretiert der Biograph Sander Gilman die Komik in dem Roman *Jakob der Lügner*: „Man muß die Behörden irreführen, aber innerhalb der Grenzen, die sie selbst setzen. Nichts anderes tun Schriftsteller. Ja, dies ist sogar die Pflicht des Schriftstellers, der sich der zulässigen Grenzen des kritischen Schreibens in der DDR bewußt ist. Und im Genre des Komischen kann eine kritische Stimme sich am leichtesten Gehör verschaffen."[72] Mit dieser Auffassung kann Becker zum leisen, aber listigen Widerstandskämpfer stilisiert werden, der das Unrecht in der DDR schon immer kritisiert habe. Spätestens 1977 hat sich Jurek Becker jedoch explizit gegen listiges Schreiben ausgesprochen, das dieses sagt und jenes meint. Das Protokoll eines Stasi-Mitarbeiters gibt Becker nach einer Lesung mit folgender Aussage wieder: „Ein Schriftsteller muß die Wahrheit sagen, er kann dann nur hoffen, daß er einen großen Leserkreis findet. Es gibt Schriftsteller, die schreiben mit doppeltem Boden, mit Raffinesse und Schläue, um das sagen zu können, was sie wollen – und die merken das nicht einmal. Das sind keine wahren Schriftsteller. Ich kann das nicht mehr und ich will das nicht mehr."[73] Kurz darauf hat er die DDR verlassen.

Wie in dem Aufsatz *Über verschiedene Resonanzen auf unsere Literatur* hat Becker auch in einem Manuskript mit dem Titel *Literatur und Wirklichkeit*, das er für eine Sitzung des Schriftstellerverbandes im November 1974 geschrieben hat und das nie veröffentlicht wurde, die Kulturpolitik der DDR gegen Angriffe in Schutz genommen: „'Sagt, daß das, was sein müßte, bereits ist'. Einen solchen Auftrag hat die sozialistische Gesellschaft keinem ihrer Schriftsteller gegeben, und wo er so angekommen ist, dort liegt eindeutig ein Irrtum vor, ein Übermittlungsfehler."[74] In auffälligem Widerspruch zu Beckers Leugnung von Einflußnahme der DDR-Behörden auf die Dichter steht ein Brief, den er am 6. Juni 1979 an den Präsidenten des DDR-Schriftstellerverbandes Hermann Kant geschrieben hat: „Der Verband antwortet auf das gesellschaftliche Verlangen nach Literatur etwa so, wie die Lotterie auf das gesellschaftliche Verlangen nach Wohlstand antwortet. Er kümmert sich einen Dreck darum. Wichtig ist ihm nur, diejenige Art von Literatur zu protegieren, die die Partei sich wünscht."[75] Der Anlaß zu dieser Stellungnahme war ein Referat Kants, das am 31. Mai 1979 im *Neuen Deutschland* veröffentlicht worden war, und mit dem Kant den Ausschluß von neun Schriftstellern aus dem Verband begründen wollte. So betont

---

[71] Bertolt Brecht: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Werke XXII, S. 81.
[72] Sander Gilman: *Jurek Becker*, S. 83.
[73] Jurek Becker laut Stasi-Bericht nach seiner Lesung am 16.6.1977 in der Kirche von Berlin-Bohnsdorf. In: Karin Kiwus (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen."*, S. 98.
[74] Jurek Becker: *Literatur und Wirklichkeit*. Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Jurek Becker Archiv 113, S. 5.
[75] Jurek Becker: *Brief an Hermann Kant*. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 52.

Kant, welche guten Arbeitsbedingungen der Schriftstellerverband seinen Mitgliedern gewähre. Dazu Becker: „Das Einzige, was an guten Arbeitsbedingungen mir gegeben wurde, war ein Visum, daß ich zur Zeit außerhalb der DDR leidlich arbeiten kann, meinst Du das?“[76] Das Bild scheint stimmig: Als er in der DDR lebte und als Schriftsteller erfolgreich sein wollte, hat Becker der Partei und ihren Organen nach dem Mund geredet und den Anpassungsdruck auf die Autoren geleugnet. Der Anpassungsdruck war groß, denn der Verband war auch eine Versorgungseinrichtung für die Autoren. Der Ausschluß aus dem Schriftstellerverband führte zu dem Verlust der Privilegien und des Einkommens. Dann, im freien Westen, konnte Becker sagen, was er wirklich denkt. Becker wäre dann ein Opportunist, ein willfähriger Helfer. Dagegen spricht unter anderem ein Eintrag in den Stasi-Akten von Becker: „Bei der Kontaktierung [am 20.4.1972, SHK] brachte B. zum Ausdruck, daß er auf keinen Fall Informationen über seine Kollegen oder DDR-Bürger bringen würde, wie das eventuell vom MfS [Ministerium für Staatssicherheit, SHK] benötigt werden könnte.“[77] Zumindest war Beckers Opportunismus nicht grenzenlos.

Ein dritter Weg zwischen Opportunismus und Widerstand bleibt offen: Jurek Becker hat sich getäuscht über die Verhältnisse in der DDR. Auf eine Frage der FAZ antwortete er 1980 zu seiner Übersiedlung nach Westdeutschland: „Ich habe mich in dieser Zeit nicht in die DDR zurückgesehnt. Manchmal spüre ich das Bedürfnis nach einem Konsensus mit einer Gruppe von Menschen, wie ich ihn hier nicht finde und in der DDR einmal hatte. Doch da sich inzwischen herausgestellt hat, daß dieser Konsensus auf irrigen Voraussetzungen beruhte, kann man jenes Bedürfnis nicht wirklich eine Sehnsucht nennen.“[78] Zweierlei bringt Becker hier zum Ausdruck: daß er ein positives Bild von der DDR hatte und daß sich dieses Bild als falsch herausgestellt hat. Noch wenige Wochen vor seinem Tod bestätigte er diese Auffassung: „Alles in allem war meine Zeit in der DDR gut. Ich war ziemlich lange das, was man einen überzeugten Sozialisten nennt, und ich war der Überzeugung, in der DDR bemüht man sich um diese Sache. Als in meinen Kopf kam, daß man sich auf eine fatale Weise um diese Sache bemüht, ist die Distanz zur DDR gewachsen.“[79] Jurek Becker hat sich täuschen lassen.

3. Trauer um die Zensur

Man ist nicht, wer man gerne sein möchte, man muß auch sein, für wen die anderen einen halten, hat Becker im Zusammenhang mit seinem Judentum resigniert festgestellt. So wie

---

[76] Ebd.
[77] „MfS AVA 4639/75“, 12.8.1977, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Jurek Becker Archiv 478.
[78] Jurek Becker: *Sieben Antworten auf Fragen der FAZ*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 53.
[79] Herlinde Koelbl: *‚Das ist wie ein Gewitter‘. Beckers letztes Interview.* In: Der Spiegel, Bd. 51 (1997), 13, S. 216.

Becker in dieser Weise Jude geworden ist, ist er auch irgendwann ein DDR-Schriftsteller geworden. Jurek Becker hat sich bei Vorträgen in Westdeutschland seit den siebziger Jahren immer wieder mit dem Problem der Zensur in der DDR beschäftigt oder beschäftigen müssen, weil das westdeutsche Publikum kaum brennendere Fragen zu haben schien, als die skandalösen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Autoren drüben. Auffällig ist, daß an Autoren verschiedene Maßstäbe angelegt wurden: Max Frisch etwa, der selber über vierzig Jahre von der Schweizer Regierung überwacht wurde und mit ihm ein Fünftel der Bevölkerung[80], ist nie in gleicher Weise wie Becker als das Opfer eines Überwachungsstaates etikettiert worden. Während die westliche Literaturkritik im Werk Frischs durchaus die Kritik an der Schweiz registrierte, wurde ein kritischer Standpunkt von Beckers Werk wie selbstverständlich erwartet, weil die DDR als Unrechtsregime galt. In gewisser Weise hat sich Jurek Becker in dieses Bild, in diese Rolle gefügt. Beispielsweise handelt nur eine seiner drei Frankfurter Poetik-Vorlesungen im Jahr 1989 allgemein von der kulturellen Bedeutung der Bücher. In den beiden anderen beschäftigt sich Becker vor allem mit der Zensur. Und so gesehen war er in drei Teufels Namen der, der er nach dem Urteil vieler gefälligst zu sein hatte: ein Widerstandskämpfer.

In seiner Vorlesung *Warnung vor dem Schriftsteller* hat Becker darauf hingewiesen, daß das Ärgerliche an der Zensur in der DDR nicht die fünf Bücher pro Jahr seien, deren Veröffentlichung verboten würde. Das große Problem sei vielmehr die Selbstzensur der Dichter. Becker beklagt die Bücher, die gar nicht erst geschrieben werden.[81] „Dort, wo Zensur ist, stehen wahrscheinlich sämtliche Bücher unter dem Einfluß des Zensors, die indizierten ebenso wie die erlaubten.“[82], meinte Becker in seiner Poetik-Vorlesung. Ein Buch, das erscheinen dürfe, mache sich sogleich der Angepaßtheit verdächtig. Das Vorhandensein von Zensur zwinge die Schriftsteller zur politischen Stellungnahme, wenn sie nicht als Opportunisten dastehen wollen. „Der Leser in der DDR wünscht sich von Büchern nichts so sehr wie ein sogenanntes Anliegen. Ihm ist Parteinahme von größter Bedeutung, der Autor soll für das eine und gegen das andere sein. Struktur und Sprachwitz, Feinheit und Schliff, Schönheitssinn und Stil sind wohl wichtige Beigaben, aber eben doch nur Beigaben.“[83] Den Grund für dieses Bedürfnis sieht Becker in der gleichgeschalteten Presse. Denn die Literatur sei einer der wenigen Orte gewesen, an dem in der DDR Auseinandersetzungen über gesellschaftliche Probleme geführt werden konnten. Deshalb hätte das Publikum von diesem Medium Großes erwartet und hat auf diese Wei-

---

[80] Peter Hamm: *Leben in der Frageform.* In: Akzente, 48. Jg., H. 4, 2001, S. 354.
[81] Vgl. Jurek Becker: *Über den Wert der bürgerlichen Rechte*. In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker,* S. 45.
[82] Jurek Becker: *Warnung vor dem Schriftsteller*, S. 30.
[83] Ebd., S. 21.

se dazu beigetragen, das kulturpolitische Diktum von der gesellschaftlichen Funktion der Literatur zu realisieren.

Im Grunde teilt Becker das Literaturverständnis des DDR-Publikums. Lange habe er geglaubt, daß „Schriftsteller zu sein, dasselbe ist, wie Widerstandskämpfer zu sein“[84], meinte Becker 1997 im Interview. Dagegen hatte er 1974 gegen die westdeutsche Kritik polemisiert, die ihren Lesern suggeriere, „daß es sich bei einem Großteil der DDR-Literatur im Grunde um so etwas Ähnliches wie Widerstandsliteratur handelt“[85]. Diesen Anspruch habe die westdeutsche Literaturkritik an jeden DDR-Autor angelegt, nicht aber an westdeutsche Autoren.[86] Gegenüber Heinz Ludwig Arnold sagte der Autor 1990: „Nach meiner Überzeugung ist der wichtigste Antrieb zum Schreiben von Literatur Unzufriedenheit, eine Art von Nichteinverständnis.“[87] Deshalb sei es gut, wenn der Schriftsteller gesellschaftlich ein wenig abseits stehe. In seiner Frankfurter Vorlesung wird er noch deutlicher: „Es ist nur wenig übertrieben zu sagen, daß die Geschichte der revolutionären Literatur identisch ist mit der Geschichte der Literatur.“[88] In dem Streit, der Dichtung nur in den Kategorien politischen Engagements oder des Ästhetizismus bewertet, scheint sich Becker dezidiert auf der Seite von Stellungnahme und Kritik zu postieren. Literatur, die ihr Einverständnis mit der Welt erklärt, sei trivial. Mit diesem Argument kritisiert Becker nicht nur die ostdeutsche Literaturproduktion, sondern auch einen Großteil des westdeutschen Buchmarkts. Er gibt jedoch zugleich zu bedenken, daß der Umkehrschluß unzulässig sei: Literarische Qualität zeige sich nicht schon allein in der Nichtangepaßtheit.[89] Vielmehr habe er bei seiner eigenen Arbeit festgestellt, daß seine Sprache unangenehm laut werde, wenn er nur um des Widerspruchs willen geschrieben habe. „Daneben habe ich natürlich auch Verbotenes geschrieben, wie es sich gehört. Es gefällt mir heute nicht mehr, es kommt mir zu aufgeregt vor, so als sähe man den Sätzen an, daß ihr Autor Schaum vor dem Mund hatte. [...] Es [mutig zu sein, SHK] verbraucht eine Kapazität, die beim Schreiben an anderer Stelle dringend gebraucht wird. Schriftsteller sollten nicht tapfer sein müssen.“[90] Wegen dieser Auffassung habe ihn die Zensur auf sehr vermittelte Weise in der Wahl seiner Stoffe und Themen eingeschränkt, die den Zwecken der Kontrollbehörden sogar entgegen liefen: „Wenn mir damals, sagen wir mal, meine Geschichte durch den Kopf gegangen ist, das Erschrecken über die ersten Herzschmerzen, das

---

[84] Herlinde Koelbl: *‚Das ist wie ein Gewitter'. Beckers letztes Interview.* In: Der Spiegel, Bd. 51 (1997), 13, S. 216.
[85] Jurek Becker: *Über verschiedene Resonanzen auf unsere Literatur*, S. 59.
[86] Jurek Becker: *Warnung vor dem Schriftsteller*, S. 27.
[87] Heinz Ludwig Arnold: *Gespräch mit Jurek Becker.* In: Ders. (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 8.
[88] Jurek Becker: *Warnung vor dem Schriftsteller*, S. 14.
[89] Vgl. ebd., S. 22.
[90] Vgl. ebd., S. 31.

erfinde ich jetzt, oder wie einem zumute ist, wenn eine Frau bei bestimmtem Licht in einer bestimmten Umgebung die Hand auf die Schulter legt – wenn ich das damals hätte schreiben wollen, das hätte ich mich gar nicht getraut. Ich hätte Angst gehabt, wenn ich das mache, dann würden mir alle sagen: Jetzt hat er aufgegeben. Jetzt haben sie ihn kleingekriegt. [...] Und vor allem, um dieser Situation zu entkommen, bin ich aus der DDR weggegangen. Ich wollte auch mal über die Hand auf meiner Schulter schreiben können, ohne mich dafür schämen zu müssen."[91] Eine weitere unangenehme Folge der Zensur hat Becker in diesem Interview mit Herlinde Koelbl im Februar 1997 mit Bezug auf seinen ersten Roman dargestellt. „Ich habe gedacht, jede Kritik an einem Text ist eine politische Kritik, ich habe mich da eigentlich verschlossen. Was zur Folge hatte, daß ich auf keinen Lektor gehört habe, und das beim Buch eines Anfängers, der ich damals war! Es ist also ein im Grunde unlektoriertes Buch. Was ich im nachhinein nicht für einen Vorteil halte."[92] *Jakob der Lügner* käme ihm „sprachlich unfertig" vor und sei „voll von Sprachschludereien". Gleichwohl wisse der Roman „mit Gefühlen zu spielen". Wie Becker in dem Roman Erwartungen beim Leser weckt und irreführt ist oben dargestellt worden.

Für den gereiften Autor Becker entscheidet sich die Frage, ob eine Geschichte gelungen sei, nicht mehr allein an der Frage des politischen Standpunkts. Den sieht er mitunter sogar als eine Bedrohung für gute Literatur an: Bücher seien etwas anderes „als Vehikel, um darauf Ansichten zu transportieren"[93]. Becker wendet diese These gleichermaßen gegen kritische wie gegen staatstragende Dichtung. Auch wenn die Anliegen richtig seien, gefährdeten sie das Gelingen einer Geschichte: „Das Drängende ist ja nicht unbedingt das Bezaubernde, das Wichtige nicht unbedingt das Verführerische."[94] Literatur, die mit dem Vorsatz geschrieben werde, sich anzubiedern und die Richtigkeit der Welt in die Welt zu posaunen sei ebenfalls mittelmäßig und belanglos. Viel wichtiger als der Standpunkt in dieser Frage sei es aber, daß der Dichter sich die Welt genau anschaut. „Wenn seine Sicht der vorhandenen Welt erhellend sein soll, dann muß er etwas beschreiben, das ohne seine Beschreibung unsichtbar wäre. Mit gewöhnlichen Augen kommt er dabei nicht aus."[95] Becker fordert von der Literatur Irritationen und zugleich eine Form des Realismus: Dichtung soll neue Einsichten in die „vorhandene Welt"[96] ermöglichen. Literatur ist für Becker

[91] Herlinde Koelbl: *‚Das ist wie ein Gewitter'. Beckers letztes Interview.* In: Der Spiegel, Bd. 51 (1997), 13, S. 216.
[92] Ebd., S. 210.
[93] Jurek Becker: *Warnung vor dem Schriftsteller*, S. 32.
[94] Ebd., S. 32.
[95] Ebd., S. 42.
[96] Ebd.

aber nicht nur eine politische, sondern auch eine sprachliche Angelegenheit[97]. Eine gute Geschichte braucht daher noch andere Zutaten: Zauber, Verführung und schließlich ein besonderes Verhältnis zur Sprache, dem Medium des Erzählens selbst. Daß gute Dichtung irritieren müsse, meint Becker nicht nur politisch: „Ich liebe ja solche Autoren, die Regeln verletzen, die Sprache zerbrechen, wie um nachzusehen, was drin ist." Und in falscher Bescheidenheit fügt er hinzu: „Das liegt mir nicht, und wenn ich es doch versuche, habe ich das Empfinden, mich zu verstellen."[98] Jedoch beruht die Komik in dem Roman *Jakob der Lügner* zu Teilen gerade in der planvollen Unangemessenheit der sprachlichen Darstellung, darin, daß Wörter ihres gewöhnlichen Sinns beraubt werden.

In seinem Aufsatz *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur* vertritt Becker 1990 den paradox anmutenden Standpunkt, daß gerade das Verbot von Gesellschaftskritik durch die Zensurbehörden der DDR verantwortlich war für die Existenz von guter – und das heißt für Becker auch: widersprechender und irritierender – Literatur. Die Zensur markierte die Unwahrheiten, gegen die es anzuschreiben galt. Im wiedervereinigten Deutschland seien Bücher nur noch Waren wie andere, ein Vergnügen unter vielen. Die Anpassung an die Zensur der DDR sei ersetzt durch die Anpassung an den Markt. Und dieser Markt habe an Gesellschaftskritik grundsätzlich kein Interesse, er erkläre die „Produktion origineller Wortfolgen"[99] zur einzigen Aufgabe von Literatur. „Ist am Ende, wie makaber das auch klingt, Trauer um die Zensur angebracht?"[100] Wieder zeigt sich Beckers Faible für Paradoxa und Zirkelschlüsse: Die restriktive Kulturpolitik der DDR machte gerade die verbotene Literatur interessant und beförderte so die Realisierung ihrer eigenen Befürchtung. Die Zensur behinderte zwar die Autoren, sie führte ihnen aber auch ein interessiertes und aufmerksames Publikum zu.

4. Lücke und Pointe

Zweierlei ist kennzeichnend für den Erzähler Jurek Becker: Er liebt die Lücken zwischen den Tatsachen und den prägnanten Abschluß eines Gedankens. Beide Elemente seines Erzählens finden sich schon in seinem Roman-Debüt *Jakob der Lügner*. Durch das Wecken von Erwartungen und ihre Enttäuschung werden Pointen erzeugt. Jakob und der Ich-Erzähler nehmen Fakten zum Anlaß ihrer Geschichten, ihre Kunst aber ist das Erfinden, das schließen von Lücken. Manchmal können aber auch die Auslassungen selbst Geschichten erzählen: „So ist das leider, Schmidt kennt sich nicht aus im Spiel der Andeu-

---

[97] Vgl. ebd., S. 57.
[98] Ebd., S. 12.
[99] Jurek Becker: *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 85.
[100] Ebd., S. 82.

tungen, wie gewisse Dinge nicht erwähnt werden und doch gesagt sind, er wird sich nie auskennen, im Herzen ist er ein für allemal ein Fremder. Ihm muß alles plump und deutlich ausgesprochen sein." (JdL, 154) Hingegen hat der Autor Jurek Becker aus dem Spiel der Andeutungen eine eigene Kunst gemacht. Auf einer Postkarte an seinen Freund Joachim Sartorius hat Becker 1996 folgenden Lebenslauf skizziert: „Ich wurde am, in, als einziges. Mein Vater war, meine Mutter. Bei Kriegsausbruch kam ich, wo ich bis zum. Nach Ende des blieb mein Vater mit mir, was ich bis heute nicht. Er hätte doch auch. Jedenfalls ging ich zur und wurde ein halbwegs normales. Das änderte sich, als ich den Beruf eines. Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen."[101] Es ist kein Zufall, daß Jurek Becker gerne Postkarten geschrieben hat. Der begrenzte Raum erfordert die Verdichtung der Gedanken. Das hat dem Autor besonders gelegen. Eine Auswahl von Karten an Manfred Krug und seine Frau Otti aus den Jahren 1957-1997 ist bereits veröffentlicht.[102] Auf diesen Karten zeigt sich Becker als liebevoller Freund, aber auch als ein Meister der kurzen literarischen Form. Auch der 2002 von der Akademie der Künste herausgegebene Band mit Dokumenten aus dem Jurek-Becker-Archiv enthält Postkarten voller Knalleffekte wie die folgende, die Becker seiner Frau Christine 1996 im Bewußtsein des nahen Todes aus dem Krankenhaus geschrieben hat. „Du geballte Ladung, ich bin alt genug, um mit der Hauptlüge meines Lebens Schluß zu machen: So gut wie alle meine bisherigen Arbeiten sind geklaut. ‚Jakob' ist ohne ‚Pankraz der Schmoller' von Keller nicht zu denken; ‚Der Boxer' ist nichts anderes als eine Version von ‚Meine Tante, deine Tante', Autor hab ich vergessen; ‚Amanda' ist nichts anderes als ‚Die lustigen Weiber von Windsor'. Und selbst ‚Liebling' ist gestohlen; der Grundeinfall stammt aus dem Jahresbericht der VG Wort 1984. Oder war es eine Überweisung der VG Wort?"[103] Humorvoll sind alle diese Karten, die meisten werden durch ihre abgründigen oder überraschenden Pointen zu literarischen Schätzen. Ernstzunehmen ist die Selbstanzeige des Autors nicht: Es war für ihn ein Spaß, die Interpreten seiner Werke auf falsche Spuren zu lenken. Denn *Pankraz der Schmoller* hat mit *Jakob der Lügner* eben nur so viel zu tun, wie die Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* mit einem Kontoauszug.

Jakob Heym lügt nicht das Blaue vom Himmel. Der Anfang der ganzen Geschichte stammt aus dem Propaganda-Radio der Deutschen, die Nachricht vom Vormarsch der Russen hat Jakob aber wirklich gehört. Auf dieser Wahrheit basiert das Netz von Lügen

---

[101] Postkarte von Jurek Becker an Joachim Sartorius, 23.11.1996. In: Karin Kiwus (Hrsg.): *‚Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.'*, S. 2, 232.
[102] Manfred und Ottilie Krug (Hrsg.): *Jurek Beckers Neuigkeiten an Manfred Krug & Otti.*
[103] Postkarte von Jurek Becker an Christine Becker, 3.12.1996. In: Karin Kiwus (Hrsg.): *‚Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.'*, S. 227.

und Erfindungen, das die Handlung des Romans bestimmt. Der Ich-Erzähler stützt sich auf Zeugen, kennt das Ghetto aus eigener Erfahrung und hat für seine Geschichte recherchiert. Um die Geschichte ordentlich zu erzählen, muß er die Lücken zwischen den bezeugten Fragmenten mit Erdichtungen füllen. Denn er will das Verständnis seiner Zuhörer und beweisen, daß Jakob kein Lügner, sondern ein Held war. Diese Poetologie wird auch in der Erzählung *Großvater* formuliert, die den Band *Nach der ersten Zukunft* von Jurek Becker eröffnet. Der Großvater, der um das Erzählen einer Geschichte gebeten wird, kommt bis zum Ende der Erzählung gar nicht zum Erzählen einer Geschichte. Beckers Erzählung besteht vielmehr aus einem Gespräch zwischen dem Großvater und vielleicht den Enkeln, in dem er von den Prinzipien einer guten Geschichte, den Wünschen der Zuhörer und schließlich von seinen Bedenken und Ängsten erzählt. Schnell hat er sein mangelhaftes Gedächtnis als Begründung dafür zur Hand, warum seine Geschichten Lücken haben, die er erfindend schließen muß. „Trotz einer Gedächtnislücke höre ich nicht zu erzählen auf, weil ich euch nicht den Spaß verderben will."[104] Dann aber entstehen Lücken auch dadurch, daß der Großvater nicht alles erzählen möchte, was er weiß: Hemmungen und Bedenken seien nicht des Erzählers Schande, sondern sein Vorzug. Der Großvater muß seinen Zuhörern nach dem Mund reden, weil die Zufriedenheit des Publikums seine Freude als Erzähler sei. „Ein schöner Erzähler ist mir, wer seine Zuhörer ohne Sinn und Verstand mit der Wahrheit überschüttet. Wer es sich hübsch leicht macht und sagt: So und so ist es gewesen, freßt! Es ist doch wohl ein Unterschied, ob man eine Geschichte erzählt, oder ob man sie den Zuhörern vor die Füße wirft."[105] Für den Großvater sind Wahrheiten und Geschichten verschiedene Angelegenheiten. Zwar könne eine Wahrheit der Anlaß für eine Geschichte sein oder ihr Gerüst, eine Geschichte sei aber nur dann gut, wenn sie gut erzählt wird, wenn sie die einzelnen Teile mit Blick auf ihre Zuhörer zusammenfügt. Erzähler müssen nicht die Wahrheit sagen, findet der Großvater. „Daß ihr mich nicht falsch versteht: Ich will nicht gesagt haben, die Wahrheit sei bloß dazu da, sie zu mißachten. So dicht an sie heran wie möglich, das ist meine Devise. Am allerwohlsten fühlt sich der Erzähler nämlich, wenn links und rechts von seinem Weg noch etwas Wahrheit übrigbleibt, zum Ausweichen sozusagen."[106] Die Wahrheit hilft, wenn dem Erzähler gerade nichts besseres einfällt.

Nach den Grundsätzen dieses Großvaters ist auch Beckers erster Roman entstanden. Er basiert auf einer Geschichte, die ihm sein Vater erzählt hat und die auch durch weitere Zeugnisse belegt ist: Es gab Menschen im Ghetto, die so mutig waren, heimlich Radio zu

---

[104] Jurek Becker: *Großvater*. In: *Nach der ersten Zukunft*, Frankfurt a. M. 1980, S. 8.
[105] Ebd., S. 9.
[106] Ebd.

hören, und die anderen mit Nachrichten zu versorgen.[107] Becker erzählt jedoch, daß er die Authentizität beanspruchende Erzählung seines Vaters für seinen Roman in besonderer Weise veränderte. „Also es war für meinen Vater ein harter Schlag, daß ich Schriftsteller wurde. Er wollte lieber einen Arzt aus mir machen. Als er sich einmal damit abgefunden hatte, hat er eines Tages zu mir gesagt, er wolle mir, da ich nun mal Schriftsteller sei, eine Geschichte erzählen, die ich aufschreiben müßte. Er dachte sich das als eine Art Geschenk. Er habe im Ghetto Lodz einen Mann gekannt, der ein großer Held gewesen sei, sagte er, und über diesen Helden sollte ich schreiben, ihm sozusagen ein Denkmal setzen. Ich fragte ihn, was war das für ein Mann, und er erzählte mir, es habe dort einen Mann gegeben, der hatte ein Radio versteckt, was bei Todesstrafe verboten war. Er hat mit diesem Gerät Radio Moskau, Radio London gehört und hat gute Nachrichten bei den anderen verbreitet, und somit quasi Hoffnung. Eines Tages ist das der Gestapo zu Ohren gekommen, wie nahezu alles Verbotene, durch Spitzel vielleicht, durch eine Unvorsichtigkeit, und dieser Mann ist verhaftet und erschossen worden; und mein Vater sagte, dieser Mann war ein Held, über ihn solltest du schreiben. Ich fand auch, daß dieser Mann ein Held war, aber ich hatte keine Lust, über ihn zu schreiben; denn fast immer, wenn ich über diese Zeit gelesen habe, war von diesem Mann die Rede, über solche Menschen und über solche bewundernswerten Helden. Es schien mir unergiebig, noch einmal darüber zu schreiben. Ich habe die Geschichte wieder vergessen, bis mir ein Einfall kam, den man vielleicht einen künstlerischen nennen könnte, der jedenfalls zu meinem ersten Buch geführt hat. Und mir fiel dieselbe Geschichte ein, mit dem Unterschied, daß die anderen nur denken, daß der Mann ein Radio hat, der hatte in Wirklichkeit aber keines.“[108] Diese Geschichte über die Entstehung seines Romans, die Becker schon 1974 in einem Beitrag für das DEFA-Magazin erzählt hat[109], macht deutlich, daß es Becker mit seinem Roman *Jakob der Lügner* um etwas anderes ging, als um die authentische Erzählung der Geschichte der Judenverfolgung oder seiner eigenen Vergangenheit als Kind im Ghetto Lodz. Damit das geklärt ist, Jurek Becker ist 1937 geboren, sein Vater Max 1906, der Ich-Erzähler 1921. Um falsche Identifizierungen zu vermeiden, hat Becker das Alter des Erzählers genau zwischen sich und seinen Vater gelegt.

---

[107] Über das Ghetto Litzmannstadt schreibt Sander Gilman unter Berufung auf Isaiah Trunk: „Das Radio stellte die beste Verbindung zur Außenwelt dar und war daher von den deutschen Behörden streng verboten. Besitz und Benutzung hatten ernste Folgen. Trotz des hohen Risikos wurden Besitzer eines Radios von anderen Ghettobewohnern versteckt. Erst durch Menschen, die im Besitz eines Radios waren, wie Chaim Widwosky, erfuhr man vom Schicksal der Juden, die von Łodz gen Osten deportiert wurden. Diese Nachrichten verbreiteten sich wie ein Lauffeuer im Ghetto.“ (Sander Gilman: *Jurek Becker*, S. 31.)

[108] Heinz Ludwig Arnold: *Gespräch mit Jurek Becker*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Jurek Becker* (Text+Kritik 116), S. 5

[109] Vgl. Jurek Becker: *Wie es zu ‚Jakob der Lügner' kam.* In: Karin Kiwus (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.“*, S. 81 f.

Tatsachen machen noch keinen guten Roman. Diese Poetik Beckers kommt in der Anekdote zur Entstehung des Romans *Jakob der Lügner* gleich doppelt zum Ausdruck: Der Autor hat sich erstens nicht an die historische Wahrheit gehalten, die ihm sein Vater erzählt hat, sondern hat diese durch einen künstlerischen Einfall verändert. So wie Becker eine gehörte Geschichte verändert weitererzählt, läßt er auch den Ich-Erzähler des Romans die von Jakob erzählte Geschichte nacherzählen. Dabei verändert der Ich-Erzähler zweitens die Fabel so, daß jemand ein Radio, eine Quelle von Wahrheit, erfindet, um aus der Nachricht eine wirksame, gute Geschichte zu machen. Dennoch findet die Handlung in einer bestimmten historischen und räumlichen Situation statt. Der Roman ist nicht phantastisch. Becker erfindet die Vergangenheit nicht gänzlich neu. Sein Einfall hebt jedoch die moralische Eindeutigkeit der Begebenheit auf: Jakob ist kein Held ohne Fehl und Tadel. Sein Einfluß beruht auf Lügen. Und diese Lügen spenden zwar Hoffnung, aber sie verhindern auch den Widerstand. Auf der anderen Seite erlügt Jakob die Wahrheit. Der „künstlerische Einfall" Beckers besteht darin, aus einer eindeutigen Begebenheit durch die Öffnung für weitere, gegensätzliche Deutungen eine Geschichte zu machen.

Romane haben Anfang und Ende; sie können noch so gestaltlos und dilettantisch sein: das Leben gewinnt in ihnen einen Sinn, den wir erkennen können, weil sie uns eine Perspektive bieten, die das wirkliche Leben, in das wir eingetaucht sind, uns niemals gibt. Diese Ordnung ist Erfindung, eine Hinzufügung des Romanautors, dieses Simulanten, der das Leben neu zu schaffen scheint, während er es in Wirklichkeit nur korrigiert.

Mario Vargas Llosa: Die Kunst der Lüge

VII. Fazit

Felix Krull ist der einzige Aufrichtige in einer Welt voller Betrüger, denn er spielt seine Rollen souverän, aus Freiheit. Seine Welt ist ein totaler Betrug, ein Schauspiel, in dem die Rollen zufällig vergeben werden. Er wird nach eigener Auskunft deshalb Hochstapler, weil ihm die gesellschaftlichen Umstände jenen Platz verwehren, der ihm seinem Wesen nach gebühre. Seine Mittel im Kampf um Anerkennung in der Welt gesellschaftlicher Hierarchien zeigen deutlich, daß Felix kein Betrüger ist. „Nach meiner Theorie wird jede Täuschung, der keinerlei höhere Wahrheit zugrunde liegt und die nichts als bare Lüge, plump, unvollkommen und für den erstbesten durchschaubar sein." (FK, 298) Dieser Auffassung entspricht es, daß Felix als Erzähler des Bekenntnisses um die Schaffung einer Illusion von Wahrhaftigkeit bemüht ist. Er erzeugt Glaubwürdigkeit, indem das Leben das Erzählen und das Erzählen das Leben beglaubigt. Krull wurde Identitätslosigkeit attestiert. Dabei besteht seine Identität gerade in seiner universalen Veranlagung, in der Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit. Indem Felix täuscht, ist er der, der er wirklich ist. So ist er der Prototyp des modernen Menschen. Felix Krull ist nicht ohne Prinzipien: Sein Prinzip ist der eigene Erfolg. Für den Bürger Thomas Mann war die Vorstellung, daß das Künstlerische mit dem Kriminellen verbunden sei, ein Angriff auf seine reale Existenz als Autor, weil er diesen Zusammenhang moralisch und nicht ästhetisch aufgefaßt hat. Die Gleichung von Schelm und Dichter deutet Thomas Mann in seinem Roman nur zaghaft an. Der Autor Thomas Mann will nicht mit dem Hochstapler Felix Krull verwechselt werden.

Max Frisch hingegen setzt unverhohlen einen Schriftsteller als Erzähler ein und verzichtet sogar auf die Maske eines fremden Namens. Damit suggeriert er die Identität von Autor und Erzähler im *Gantenbein*. Zugleich hat Frisch den Roman mit theoretischen Reflexionen flankiert, in denen er jedes Ich – und explizit auch die Äußerungen des realen Autors – zu einer Rolle erklärt. Wie ein Dichter experimentiert der Ich-Erzähler von Frischs Roman mit möglichen Figuren. In diesen Verwandlungen will er sein Wesen erkennen und darstellen. Auch er ist durch die Konstruktion der Erzählung – wie Felix Krull – eigentlich kein Betrüger. Denn Betrug setzt eine Täuschungsabsicht voraus. Wer aber nicht weiß,

wer er wirklich ist, kann um die Wahrheit seines Ichs gar nicht betrügen. Aus der Behauptung realistischer Erzähler: „So war es“ wird bei Frischs Ich-Erzähler die wiederkehrende Formel „Ich stelle mir vor“. Er markiert damit eine neue Ästhetik: Explizit spricht er nicht über Wirklichkeit, sondern über seine Vorstellungen, über Inhalte seines eigenen Bewußtseins. Er erzählt ein Spiel mit Möglichkeiten. Die Splitter der Geschichte werden zum Bild durch die Subjektivität des Erzählers und nicht durch eine äußere Realität. So assoziativ und unwahrscheinlich dieses Erfinden seinen Inhalten nach auch ist, es ist nicht chaotisch, weil es auf den „Erfahrungsmustern“ des erzählenden Ichs beruht, die die Einheit der Form und die Glaubwürdigkeit des Ich herstellen. Das Leben ist – wie das Erzählen – die Suche nach Geschichten. Identität, die früher einmal Seele hieß, stellt sich nur her in Geschichten. Ich bin der, dessen Geschichte ich mir gerade erzähle.

Zwar ist die Handlung des Romans *Jakob der Lügner* in eine Situation eingebettet, die auch außerliterarisch als vergangene Wirklichkeit verbürgt ist: der Zweite Weltkrieg, die Massenvernichtung der Juden durch die Nazis. Der Erzähler nimmt sich aber die Freiheit, diese Wirklichkeit nach eigenen Regeln zu gestalten. Er gestattet es sich sogar, statt mit Pathos leicht und humorvoll vom Grauen zu erzählen. Es ist kein Zufall, daß kaum eine Besprechung des Romans ohne den Hinweis auskommt, daß der Autor Jurek Becker als Kind das Ghetto Litzmannstadt und die Konzentrationslager Ravensbrück und Sachsenhausen überlebt hat. Diese persönliche Betroffenheit des Autors wird wie zur Rechtfertigung der ansonsten unpassenden Erzählweise herangezogen. Jurek Becker hat jedoch betont, daß sein Roman kein Erfahrungsbericht, sondern eine Erfindung sei. Wie Max Frisch und Thomas Mann sieht Becker die Aufgabe des Dichters in der Erfindung. Der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* erzählt zwei Geschichten parallel: Die Vergangenheit im Ghetto und seine eigenen Erlebnisse mit dieser Geschichte in der Gegenwart. Glaubwürdig ist seine Geschichte nur, wenn er sich an dieselben Regeln hält, die auch für Jakobs Nachrichten gelten. Jakob darf sich nicht in Widersprüche verstricken, weil er sonst seine Glaubwürdigkeit und sein Erzählen seinen Zweck verliert. Die Grenzen der Erfindung liegen da, wo die eigene Wahrnehmung der Zuhörer beginnt. Auch erfundene Geschichten sind keine Lügen, denn Erzählen ist die Konstruktion eines glaubwürdigen Zusammenhangs. Das gilt auch für die Wahrheit. Auch die Wahrheit spricht nicht für sich, sie überzeugt nicht durch sich selbst. Wahrscheinlichkeit ist indifferent gegen den Inhalt. Die Glaubwürdigkeit von Lüge wie von Wahrheit ist zuerst eine Frage der Quelle. Sie beruht zweitens auf der Herstellung eines kohärenten Zusammenhangs und muß drittens auf den Horizont der Zuhörer abgestimmt sein. Die Mittel und Formen, durch die Wahrheit glaubwürdig wird, sind dieselben, die auch die Lüge wahrscheinlich machen.

Jakob lügt aus der Not der äußeren Situation, Gantenbein aus Langeweile, Krull, um eine vermeintlich ungerechte Wirklichkeit zu korrigieren. Nicht nur die Gründe, auch die Funktionsweisen der Täuschungen unterscheiden sich in den drei Romanen: Felix' Täuschungen gelingen, weil ihn seine körperliche Grundausstattung über Zweifel erhaben macht und weil er ein großer Imitator ist. Was er anderswo aufgeschnappt hat, reproduziert Felix im richtigen Moment und perfektioniert dabei seine Vorbilder. Theo Gantenbein ist in seiner Rolle erfolgreich, weil er nicht widerspricht und jede Lüge der anderen glaubt. Im Gegensatz zu Felix Krull, der das Typische seiner Rollen so sehr stilisiert, daß sie oft zu Karikaturen geraten, ist Gantenbeins Blindenspiel ein einziger Verstoß gegen die Regeln und Beschränkungen dieser Rolle. Der Erzähler läßt offen, ob Gantenbein ein souveräner Betrüger ist oder ob er sich selbst darüber täuscht, daß ihm die anderen trotz all seiner Fehler die Blindheit glauben. Jakob Heyms Erfolg hat besonders viel mit den Umständen zu tun: Für die Häftlinge im Ghetto gibt es keine andere Hoffnung als Jakobs Lügen. Außerdem erfindet sich Jakob ein Informationsmonopol. Und schließlich ist seine Erfindung des russischen Vormarschs nicht weit vom Verlauf der realen Geschichte entfernt. Der Erfolg aller Betrügerfiguren liegt im wesentlichen darin begründet, daß sie ihrem Publikum geben, wonach es sich sehnt.

A. Erzähler und Erzählung

In allen drei Romanen werden die Inszenierungen des Scheins von einem Ich-Erzähler erzählt. Die Verschiedenheit aller drei Erzählformen zeigt jedoch, daß es nicht zum Kriterium einer Typologie des Erzählens taugt, daß sich der Erzähler einer Geschichte als ein Ich zu erkennen gibt. Felix Krull bekennt sich mit einigem zeitlichen Abstand zu seinen jugendlichen Heldentaten. Wie in jedem Bekenntnis sind erlebendes und erzählendes Ich deshab zugleich identisch und verschieden. In dem Roman *Jakob der Lügner* ist der Ich-Erzähler ein unbeteiligter Beobachter, der zwar selbst im Ghetto war, die eigentliche Handlung um die Hauptfigur Jakob Heym aber nur vom Hörensagen kennt. Während Felix Krull im Erzählen eigene Erlebnisse erinnert, gibt der Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* jene Geschichte verändert wieder, die ihm Jakob erzählt hat. Während Jakob durch die übergroße Nachfrage zum Lügen gezwungen wird, muß der Ich-Erzähler seine Erfahrungen umdichten, um seine Geschichte überhaupt loswerden zu können. Sowohl in dem Roman *Jakob der Lügner* als auch in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* werden vergangene Ereignisse erzählt. Zwar läßt Becker seinen Erzähler betonen, daß nicht die authentische Darstellung des Gewesenen sein Ziel sei, sondern eine ordentliche Geschichte, und auch Felix Krull bekennt, daß seine Erzählung nicht nur den Ereignissen, sondern auch den Gesetzen der Kunst und denen seines Herzens folge. Während Felix Krull seine

Ruhmsucht jedoch zu überspielen versucht, ist der Erfolg beim Publikum für den Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* ein erklärtes Ziel seiner Erzählung: Er will, er muß die verfluchte Geschichte loswerden, aber sein Publikum macht es ihm nicht leicht. Felix Krull muß schon wegen der schriftlichen Form seines Bekenntnisses nicht mit Einsprüchen und Zweifeln rechnen. Der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* erzählt mündlich und sitzt dazu im Kreis seiner Zuhörer. Seine Erzählperspektive ist nicht statisch wie der Blick Felix Krulls. Der Erzähler springt in den Zeiten und identifiziert sich bald mit dieser und bald mit jener Figur. Er will nicht die Vergangenheit, sondern eine ordentliche Geschichte erzählen, um sein Publikum damit von der Heldenhaftigkeit Jakobs zu überzeugen. Seine Erzählung soll nicht wahrhaftig, sondern glaubwürdig und ästhetisch befriedigend sein. Um Einwänden vorzubeugen, die aus dem Vergleich mit anderen Quellen über das Ghetto resultieren könnten, macht der Erzähler von vornherein seine eigenen Anschauungen zum Maßstab der Erzählung. Daneben ist seine Erzählung explizit nach ästhetischen Regeln strukturiert. Auf der anderen Seite versucht der Erzähler vehement, den Eindruck zu verhindern, die ganze Geschichte sei bloß ausgedacht. Er beruft sich auf ein Gerüst von Fakten, auf Bruchstücke der Wirklichkeit, die er mit Erfindungen ausgefüllt habe.

In beiden Romanen, *Felix Krull* und *Jakob*, wird in der Fiktion ein Geschehen erzählt, das wirklich, und das heißt hier: unabhängig vom Erzählen stattgefunden hat. In dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* fallen hingegen die Ereignisse mit ihrem Erzähltwerden zusammen. Der Roman zeigt sich nicht als Bericht eines äußeren Geschehens oder von Ereignissen, sondern als ein Bewußtseinsprotokoll. Der Ich-Erzähler negiert radikal jeden Bezug seiner Erzählung zur Wirklichkeit, indem er die erzählten Ereignisse in seine Vorstellung verlegt. Illusionär ist der Roman jedoch nicht, er bestreitet nicht die Realität der Wirklichkeit. Es ist vielmehr gerade das Bewußtsein der Differenz von Vorstellung und Wirklichkeit, das der Anlaß für die Erzählung des Ich-Erzählers ist. Zwar beschreibt der Ich-Erzähler seine Figuren Gantenbein, Enderlin, Svoboda und Philemon aus der Außenperspektive, zugleich sollen die Episoden um diese Figuren jedoch nur Spiegelbilder der Erfahrungen des Ich-Erzählers sein. So ist Frischs Erzähler mit seinen Figuren zugleich identisch und nicht-identisch. Der Ich-Erzähler erzählt keine Handlung, sondern seine Vorstellungen. Im Unterschied zu Beckers Erzähler verzichtet er darauf, einen Zusammenhang der Einfälle, Erinnerungsfragmente und Fiktionen herzustellen. Im Gegenteil: Er vermeidet die Kontinuität und reißt Löcher in die Geschichte, um die Künstlichkeit der Erzählung bewußt zu machen. Aber auch dieser Erzähler hat die Darstellung von Wirklichkeit zum Ziel. Während Felix Krull meint, daß er durch seine Aufrichtigkeit als Erzähler ein authentisches Bild seiner selbst geben könne, weiß der

Erzähler des Romans *Mein Name sei Gantenbein* wie seine Figur Gantenbein, daß zu einem vollständigen und wahren Bild eines Menschen auch seine Lügen gehören. Auch was jemand gerne sein möchte, ist ein Teil seines Selbst. Die episodische, assoziative Aneinanderreihung von Fiktionen, die dem Ich möglich sind, ist seine Identität.

In bezug auf die Erzählstrategie der offenkundigen Fiktionalisierung bemerkt Chloe Paver: „While it might seem reasonable to assume that such a strategy will destroy the illusion of reality in a novel, it appears to do so only temporarily, as the reader quickly becomes immersed in each new fictional episode and experiences it as real: such is the power of fiction."[1] Trotz der „Preisgabe des Erzählten als Fiktion"[2] beanspruchen Beckers und Frischs Erzähler, Wirklichkeit darzustellen: das eigene Selbst bzw. jene Bedingungen, unter denen die Erfindung eines Radios und das Erlügen von Nachrichten Heldentaten sind. Paradoxerweise ist das Spiel mit Möglichkeiten für beide Erzähler gerade das angemessene Mittel zur Darstellung von Wirklichkeit. Weil das Ziel von Beckers Erzähler eine ordentliche Geschichte ist, muß er die Vergangenheit schreibend neu erfinden. Die Wirklichkeit selbst paßt nicht in eine Erzählung, die die Ereignisse aus einander motivieren und so die Handlung wahrscheinlich machen will. Weil er wie Jakob Glauben erwecken will, muß der Erzähler wie jener seine Geschichte kohärent erzählen, auch wenn er selbst davon überzeugt ist, daß die Wirklichkeit nicht wahrscheinlich, sondern zufällig ist. Frischs Roman ist der Ausdruck eines Leidens unter der Differenz von Wirklichkeit und Vorstellung. Das Ich sucht nach Ausdrücken für seine Existenz und weiß doch, daß das Leben längst verschwunden ist, wenn es erzählt wird. Das Leben ist das Jenseits des Erzählens. Weil die Wirklichkeit nicht wahrscheinlich sei, könne eine wahrscheinliche Erzählung keinesfalls Wirklichkeit darstellen. Frischs Erzähler bricht mit den literarischen Konventionen auf der Suche nach dem echten Leben. Die Wahl metafiktionaler Erzählformen offenbart in beiden Romanen eine bestimmte Wirklichkeitsauffassung: Zur Wirklichkeit gehören auch die ungelebten Leben, die unterlassenen Handlungen und eben auch die wirksamen Lügen. Mehr Authentizität, als mögliche Geschichten sie haben, gibt es nicht. Und ihr Ort ist die Dichtung.

B. Dichtung und Welt

Was kann die Poesie zur Verdeutlichung der modernen Welt beitragen?[3] Wie kann man von einer Welt erzählen, die man nicht mehr zu durchschauen glaubt, in einer Sprache,

---

[1] Chloe Paver: *Narrative and Fantasy*, S. 196.
[2] Jürgen H. Petersen: *Die Preisgabe des Erzählten als Fiktion.* In: Zeitschrift für Kulturaustausch, 34 (1984), S. 112-119.
[3] Vgl. Walter Jens: *Literatur nach 1945.* In: *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 379.

der man nicht mehr traut?[4] Das sind für Walter Jens und Hans Mayer die Fragen, deren Beantwortung die Aufgabe der modernen Literatur sei. Dichtung, so die implizite Forderung, soll aufklären über die Welt. Unterschiedliche Reflexe dieses Anspruchs finden sich in jedem der drei untersuchten Romane: Felix Krull sieht den Sinn seines Bekenntnisses in „Belehrung und Aufklärung über mich und die Welt" (FK, 293). Die fingierte Biographie des Hochstaplers ist für den Autor Thomas Mann eine Möglichkeit, die Dekadenz des Fin de siècle zu porträtieren. Weil in dieser Welt nur die Fassade zählt, niemand echt ist und alle nur mehr oder weniger gut eine Rolle spielen, ist einzig die Existenz des Hochstaplers authentisch, weil er im Unterschied zu den anderen zumindest weiß, daß er spielt. Felix Krull ist Schöpfer und Schöpfung, Künstler und Kunstwerk, Wille und Wirklichkeit in einer Person. Nichts kann den Erfolg dieser Figur aufhalten, Thomas Mann gestaltet nur die Möglichkeiten, nicht aber die Grenzen des Erfindens: Er hätte den Roman immer weiter schreiben können, Felix' Weltfahrt ist potentiell grenzenlos. Ohne Punkt, mit einem Gedankenstrich, endet auch der Roman *Mein Name sei Gantenbein*. Das Ende bleibt offen. In Klammern steht in Max Frischs Roman die Rechtfertigung des Rückzugs von der äußeren Welt in subjektive Vorstellungen. „([...] Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.)" (G, 68) Die Abkehr von den Tatsachen ist kein Rückzug von der Welt, meint Frisch. Wirklichkeit lasse sich nur in ihrem Gegenteil, in den Phantasien, Lügen und Fiktionen eines Menschen, in den ungelebten Leben und verpaßten Gelegenheiten darstellen. Frisch negiert nicht die Macht des Faktischen: Es ist die Differenz von Vorstellung und Wirklichkeit, die den Anlaß der Erzählung bildet. Wie Max Frisch entzieht auch Jurek Becker seinen Roman durch die Erzählkonzeption dem Vergleich mit der Wirklichkeit. Sein Erzähler schließt die Lücken zwischen den Tatsachen durch Erfindungen, um die Vergangenheit erzählbar zu machen. Wie Jakobs Lügen finden jedoch auch die Erfindungen des Ich-Erzählers eine Grenze an der Wirklichkeit. Becker zeigt die Dialektik von Wirklichkeit und Phantasie. Alle drei Autoren schaffen sich ihre eigenen Darstellungsprobleme: Sie betonen einerseits die Grenzen ihres Genres, die sie andererseits zu überschreiten versuchen. Thomas Mann setzt den Hochstapler selbst als Berichterstatter ein. Dem nur dadurch unzuverlässigen Erzähler muß er Glaubwürdigkeit verschaffen. Es ist das Thema von Frischs Roman, daß kein Ich die Wahrheit über sich wissen könne. Das erzählt er aus der Ich-Perspektive. Becker läßt nicht Jakob selbst erzählen, schafft damit also erst das Informationsproblem des Ich-Erzählers. Alle drei weisen auf

[4] Vgl. Hans Mayer: *Felix Krull und Oskar Matzerath*. In: *Das Geschehen und das Schweigen*, S. 67.

Grenzen der Erzählbarkeit der Welt hin und setzen sich die Überwindung dieser Schranken zum Ziel.

Thomas Mann erzählt illusionistisch: Er täuscht die Existenz eines Ichs mit dem Namen Felix Krull vor und läßt diesen sein Leben als Wirklichkeit erzählen. Um die Illusion eines realen Ich zu erwecken, beachtet er weitgehend die Grenzen dieser Perspektive. Was den ontologischen Status ihrer Erzählungen angeht, legen es die Erzähler von Becker und Frisch im Unterschied dazu nicht auf eine Illusion an. Sie sind keine Wirklichkeitsschwindler, wie Gregor von Rezzori die Dichter genannt hat, denn sie kennzeichnen ihre Erzählungen als Fiktionen. Sie springen in den Zeiten, betrachten das Geschehen mal aus den Augen dieser Figur, dann aus der Perspektive einer anderen. Sie lassen Dinge geschehen und nehmen sie wieder zurück. Diese Ich-Erzähler können, was kein reales Ich kann. Frisch und Becker spiegeln ihren Lesern kein reales Ich in seinen Beschränkungen vor, sondern das Ich eines allwissenden Erzählers, der Schöpfer und nicht bloß Beobachter der Geschichte ist. Friedrich Spielhagen hatte den Ich-Roman deshalb zur größten Herausforderung eines Dichters erklärt, weil zwar auch der Ich-Erzähler allgegenwärtig und allwissend sei, er aber um der Fiktion eines realen Ichs willen seine „abstrakte göttliche Kraft“ verbergen müsse. „Der Ich-Roman ist vom Anfang bis zum Ende ein Kampf um diese Legitimation.“[5] Für Spielhagen ist es ein großes darstellerisches Problem, daß der Ich-Erzähler seine Kenntnisse motivieren müsse. Er müsse mitunter wider seine Überzeugung an der Wand lauschen, um ein Geheimnis zu erfahren, das er nach dem Gang der Handlung nicht kennen kann, das er aber aus dramaturgischen Gründen kennen muß. Oder er müsse, wie Felix Krull, besonders begründen, warum er sich wörtlich an lang vergangene Gespräche erinnert. Max Frisch und Jurek Becker machen es sich leicht, die unrealistischen Perspektiven ihrer Erzähler glaubwürdig zu machen: Vorstellen kann sich auch ein reales Ich, was sich das Buch-Ich bei Frisch vorstellen kann. Und der Ich-Erzähler des Romans *Jakob der Lügner* motiviert seine umfassende Kenntnis durch seine Gespräche mit Augenzeugen und eigene Recherchen. Die scheinbar unrealistischen Ich-Erzähler sind realistisch, weil sie nicht Wirklichkeit, sondern Hypothesen erzählen. Indem sie die Wirklichkeitsillusion der erzählten Welt stören, erzeugen sie die Illusion der Wirklichkeit des Erzählers. Frisch und Becker täuschen nicht Tatsächlichkeit, sondern Fiktivität vor. Sie folgen einer Ästhetik der Ambiguität, die die Eindeutigkeit einer als Vorbild aufgefaßten Wirklichkeit und einer mimetischen Kunst aufhebt.

---

[5] Friedrich Spielhagen: *Der Ich-Roman*. In: Volker Klotz (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans*, S. 157.

Die Brauchbarkeit der alten Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit nimmt im Verlauf der Moderne in dem Maße ab, in dem der Glaube an die Machbarkeit der Welt zunimmt. *Anything goes.* Nichts scheint unmöglich, sondern alles nur eine Frage der technischen Mittel und Methoden. Thomas Mann reflektiert diesen Paradigmenwechsel, indem er das Bekenntnis als Schelmenroman und den Bildungsroman als Autobiographie eines Hochstaplers parodiert. Sein heiterer Roman ist ein trauriger Abgesang auf die verläßliche Ordnung der Welt. Becker und Frisch reagieren anders auf den Verlust der Wirklichkeit. Bei ihnen geht es nicht mehr um die Erzählung einer objektiven Welt. Es geht auch nicht um die Darstellung psychischer Vorgänge als objektiver. Ihre Romane stellen Individuen im Kosmos ihrer Vorstellungen dar. Der Unterschied von „real" und „fiktiv" ist darin nicht aufgelöst, aber bedeutungslos. Sie etablieren damit eine neue Kunst der Täuschung, die Täuschung nicht nur als Schein anstelle des Seins auffaßt, sondern zugleich – in der Form ästhetischen Scheins – die Scheinhaftigkeit des Seins betont.

C. Epilog

Was kann die Literaturwissenschaft zur Verdeutlichung der modernen Literatur beitragen? Wie kann man von einer Literatur erzählen, zu deren Wesen es gehört, sich gegen Interpretation zu sperren?

Immer wieder ist Literatur nach „objektiven Kriterien" untersucht worden. Das heißt aber immer auch: Die Dichtung wird mit Maßstäben gemessen, die nicht ihre eigenen sind. Interpreten tragen ihre Überzeugung an literarische Texte heran und sind am Ende erstaunt, wenn eigentlich jedes Werk ihren Standpunkt – sei er psychoanalytischer, biographischer, gesellschaftswissenschaftlicher oder geistesgeschichtlicher Provenienz – bestätigt. Die Dichtung folgt eigenen Gesetzen. Die vorliegende Arbeit hat den Versuch gemacht, diese Regeln zu beachten, indem sie die Dichtung dort untersucht hat, wo sie sich selbst zum Thema macht: in der Inszenierung von Täuschung. Täuschung ist eine Verwirrung über die Frage der Anwendbarkeit von Regeln. Weil es für die Romane und die in ihnen erzählten Figuren und Handlungen keine andere Quelle gibt als die Erzählung selbst, muß der Leser, der um ihr Verständnis bemüht ist, den Texten glauben. Jeder Roman schafft eine Welt mit eigenen Wirklichkeiten und Möglichkeiten. Dichtung ist immer ein Circulus vitiosus, ein Beweis ihrer selbst. Ihr Vorzug liegt darin, daß sie sich im Unterschied zu Geschichtsschreibung, Wissenschaftsprosa und Selbstbildern von Menschen ihrer Fiktionalität bewußt ist und bewußt macht, daß sie nicht die Wirklichkeit, sondern – wie jede Erzählung – eine Erfindung von Wirklichkeit ist. Die vorliegende Arbeit hat sich bemüht, von ihrem Gegenstand zu lernen.

VIII. Literaturverzeichnis

A. Thomas Mann

Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (Werke). Frankfurt a. M. (Fischer) 1990

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil (1954), Werke VII, S. 264-661

1. Literarische Texte

Der Bajazzo (1897). Werke VIII, S. 106-140

2. Essays

Kinderspiele (1904). Werke XI, S. 327-329

›Im Spiegel‹ (1907). Werke XI, S. 329-333

Süßer Schlaf (1909). Werke XI, S. 333-339

Über ‚Königliche Hoheit' (1910). Werke XI, S. 567-571

[Der autobiographische Roman] (1916). Werke Bd. XI, S. 700-703

Betrachtungen eines Unpolitischen (1918). Werke XII, S. 9-589

[Einführung in ein Kapitel der ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹] (1953). Werke XI, S. 704-706

[Rückkehr] (1954). Werke XI, S. 527-531

3. Biographische Quellen

ADORNO, Theodor W.; MANN, Thomas: *Briefwechsel 1943-1955. Herausgegeben von Christoph Gödde und Thomas Sprecher*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002

Tagebücher 1951-1952. Herausgegeben von Inge Jens, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1993

WYSLING, Hans (Hrsg.): *Thomas Mann I-III*. Dichter über ihre Dichtungen XIV, o.O. (Heimeran/S. Fischer) 1975

B. Max Frisch

Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Sechs Bände (Werke). Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976

Mein Name sei Gantenbein. Roman (1964). Werke V, S. 5-320

1. Literarische Texte

Stiller. Roman (1953/54). Werke III, S. 359-780

Montauk. Eine Erzählung (1974/75). Werke VI, S. 617-754

2. Essays

Vom Umgang mit dem Einfall (1956). Werke III, S. 355-357

Öffentlichkeit als Partner (1958). Werke IV, S. 244-252

Unsere Gier nach Geschichten (1960). Werke IV, S. 262-264

Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen (1964). Werke V, S. 323-334

3. Biographische Quellen

Tagebuch 1946-1949. Werke II, S. 347-755

Tagebuch 1966-1971. Werke VI, S. 5-404

ARNOLD, Heinz Ludwig: *»Ich schreibe, um zu bestehen«*. Gespräch mit Max Frisch (1974). In: *Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold I*, Zürich (Haffmanns) 1990, S. 205-288

BIENEK, Horst: *Max Frisch* (1961). In: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München (Hanser) 1962, S. 21-32

FRISCH, Max ; JOHNSON, Uwe: *Der Briefwechsel 1964-1983. Herausgegeben von Eberhard Fahlke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999

C. Jurek Becker

Jakob der Lügner. Roman (1969/70), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999 (= st 2939)

1. Literarische Texte

Jakob, der Lügner. Exposé für einen Film (1963). In: Karin Kiwus (Hrsg.): *‚Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.'* Dokumente zu Leben und Werk aus dem Jurek-Becker-Archiv, Berlin (Akademie der Künste), S. 47-71

Großvater. In: *Nach der ersten Zukunft*. Erzählungen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980, S. 7-12

Bronsteins Kinder. Roman (1986), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986

2. Essays

Gute zwei Wochen (1970). Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Jurek Becker Archiv 107

Wie es zu ‚Jakob der Lügner' kam (1974). In: Karin Kiwus (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen.“*, S. 81-82

Über verschiedene Resonanzen auf unsere Literatur (1974). In: Neue Deutsche Literatur, 22. Jg., H. 2, 1974, S. 55-60

Literatur und Wirklichkeit (1974). Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Jurek Becker Archiv 113

Mein Judentum (1978). In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 15-24

Brief an Hermann Kant (1979). Text + Kritik 116, S. 51-59

Sieben Antworten auf Fragen der FAZ (1980). In: Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 52-53 (= „Denk ich an Deutschland in der Nacht“, FAZ, Nr. 243, 18.10.1980)

Über den Wert der bürgerlichen Rechte (1983). In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 43-51

Antrittsrede (1984). In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 13–14

Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur. In: Text + Kritik 116, S. 77-86

Warnung vor dem Schriftsteller. Drei Vorlesungen in Frankfurt (1989), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990

Die unsichtbare Stadt (1990). In: Irene Heidelberger-Leonard: *Jurek Becker*, S. 25-27

3. Biographische Quellen

ARNOLD, Heinz Ludwig: *Gespräch mit Jurek Becker* (1990). In: Text + Kritik 116, 4-14

KOELBL, Herlinde: *‚Das ist wie ein Gewitter'. Beckers letztes Interview* (1997). In: Der Spiegel, Bd. 51 (1997), 13, S. 210-216

KRUG, Manfred und Ottilie (Hrsg.): *Jurek Beckers Neuigkeiten an Manfred Krug & Otti.* Postkarten 1957-1997, München (Econ) 1997

D. Literarische und philosophische Texte

ADORNO, Theodor W.: *Noten zur Literatur.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981.

—: *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997.

ANONYM: *Tyl Ulenspiegel.* Aus: Suchsland, Peter (Hrsg.): *Deutsche Volksbücher in drei Bänden.* Berlin und Weimar (Aufbau) 1968. (=Bibliothek deutscher Klassiker) S. 5-155.

ARISTOTELES: *Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann.* Stuttgart (Reclam) 1982.

—: *Metaphysik. Übersetzt von Hermann Bonitz (ed. Wellmann).* Reinbek (Rowohlt) 1994. (= Rowohlts Enzyklopädie 544)

BASILE, Giambattista: *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/36 vollständig und neu übersetzt und erläutert.* München (Beck) 2000.

BENJAMIN, Walter (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977.

BRECHT, Bertolt (Hrsg.): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Berlin, Frankfurt a. M. (Aufbau und Suhrkamp) 1993.

BURGER, Hermann: *Diabelli. Erzählungen.* Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1979. (= Collection S. Fischer)

CALVINO, Italo: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Deutsch von Burkhart Kroeber. 12. Aufl.* München (dtv) 2000.

COLERIDGE, Samuel Taylor: *Biographia Literaria or biographical sketches of my literary life and opinions.* Letchworth (Aldine Press) 1967.

DESCARTES, René: *Meditationen über die Grundlage der Philosophie. Auf Grund der Ausgaben von Artur Buchenau neu herausgegeben von Lüder Gäbe.* Hamburg (Meiner) 1993. (= Philosophische Bibliothek 271)

DIELS, Hermann (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker.* Reinbek (Rowohlt) 1957. (= Rowohlts Klassiker)

ECO, Umberto: *Die Insel des vorigen Tages. Roman. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber.* München (dtv) 1997.

FONTANE, Theodor: *Sämtliche Werke. Literarische Studien und Essays, Erster Teil.* München (Nymphenburger) 1963.

GIDE, André: *Die Falschmünzer. Aus dem Französischen von Ferdinand Hardekopf.* Zürich (Coron-Verlag) 1947. (= Nobelpreisfreunde 42)

—: *Die Verliese des Vatikans. Aus dem Französischen von Thomas Dobberkau. 2. Aufl.* München (dtv) 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* München (dtv) 1998.

GORGIAS VON LEONTINOI: *Reden, Fragmente und Testimonien. Herausgegeben mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim.* Hamburg (Felix Meiner) 1989.

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von: *Werke. Herausgegeben von Dieter Breuer.* Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1989. (= Bibliothek der Frühen Neuzeit. 4/1)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik. Herausgegeben von Friedrich Bassenge.* Berlin (Aufbau-Verlag) 1955.

HEINE, Heinrich: *Sämtliche Schriften. Herausgegeben von Klaus Briegleb.* München (Hanser) 1975.

HESIOD: *Sämtliche Gedichte. Theogonie, Erga, Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg.* Zürich und Stuttgart (Artemis) 1970. (= Die Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe.)

HOFFMANN, E. T. A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke.* Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1985.

HOMER: *Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt.* Hamburg (Rowohlt) o.J. (= Rowohlts Klassiker)

KANT, Immanuel: *Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1983.

KASACK, Hermann: *Fälschungen. Erzählung.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1975.

KELLER, Gottfried: *Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Thomas Boening.* Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker) 1985.

—: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (HKKA). Herausgegeben von Walter Morgenthaler.* Basel, Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 2000.

KIERKEGAARD, Sören: *Entweder - Oder. Herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest.* München (dtv) 1975.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: *Philosophische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985.

LUKIAN VON SAMOSATA: *Lügengeschichten und Dialoge. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland.* Nördlingen (Greno) 1985. (= Die Andere Bibliothek)

MONTAIGNE, Michel de: *Essais [Versuche] nebst des Verfassers Leben nach der Ausgabe von Pierre Coste ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz.* Zürich (Diogenes) 1992.

NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1997.

OVID (OVIDIUS NASO, Publius): *Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und herausgegeben von Erich Rösch.* München, Zürich (Artemis & Winkler) 1992. (= Sammlung Tusculum)

PLATON: *Sämtliche Werke.* Reinbek (Rowohlt) 1958. (= Rowohlts Klassiker)

PLINIUS SECUNDUS, Gaius: *Naturkunde Buch 35. Farben, Malerei, Plastik.* München (Heimeran) 1978. (= Historia Naturalis Buch 35)

RILKE, Rainer Maria: *Werke in sechs Bänden. 4. Aufl.* Frankfurt a. M. (Insel) 1986.

ROTH, Philip: *Täuschung. Deutsch von Jörg Trobitius.* Reinbek (Rowohlt) 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers. Übersetzt von Alfred Semerau.* München (Winkler) 1978.

SCHILLER, Friedrich: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz u.a.* Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2002.

SCHLEGEL, August Wilhelm: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen I. Vorlesungen über die Ästhetik I (1798-1803). Mit Kommentar und Nachwort herausgegeben von Ernst Behler.* Paderborn, München, Wien, Zürich (Schöningh) 1989.

SHAKESPEARE, William: *Gesamtwerk. Herausgegeben von L.L. Schücking.* Augsburg (Weltbild) 1995.

SIDNEY, Sir Philip: *A Defence of Poetry.* Oxford (University Press) 1975.

THUKYDIDES: *Der Peloponnesische Krieg. Auswahl. Übersetzt und eingeleitet von Helmuth Vretska.* Stuttgart (Reclam) 1996.

TIMM, Uwe: *Kopfjäger. Roman. 5. Aufl.* Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1998.

TRIOLET, Elsa: *Das große Nimmermehr. Le grand jamais. Deutsch von Guido Meister.* Olten und Freiburg i. Br. (Walter) 1971.

WERREMEIER, Friedhelm: *Platzverweis für Trimmel. Kriminalroman.* Reinbek (Rowohlt) 1972. (= rororo-Thriller 2260)

WIDMER, Walter (Hrsg.): *Lug und Trug. Die schönsten Lügengeschichten der Weltliteratur.* Köln und Berlin (Kiepenheuer & Witsch) 1963.

WILDE, Oscar (Hrsg.): *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Norbert Kohl.* Frankfurt a. M. (Insel) 1982.

YALOM, Irvin D.: *Die rote Couch. Lying on the couch. Aus dem Amerikanischen von Michaela Link.* München (Goldmann) 1998.

ZELTER, Joachim: *Die Würde des Lügens.* Stuttgart (Ithaka) 2000.

E. Wörterbücher und Lexika

BROCKHAUS: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon) in 12 Bänden. Achte Originalauflage.* Leipzig (Brockhaus) 1833-37.

FULD, Werner: *Das Lexikon der Fälschungen.* Frankfurt a. M. (Eichborn) 1999.

GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch.* München (dtv) 1984.

HOFFMEISTER, Johannes: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2. Aufl.* Hamburg (Meiner) 1955. (= Philosophische Biblitohek 225)

HÖNN, George Paul: *Kurtzeingerichtetes Betrugs-Lexicon. Worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen, Nebst denen darwider mehrentheils dienenden guten Mitteln entdeckt werden.* Leipzig (Christan Samuel Krug) 1743.

KOHLHEIM, Rosa und Volker: *Familiennamen. Herkunft und Bedeutung von 2000 Nachnamen.* Mannheim (Duden) 2000.

MEID, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur.* München (dtv) 2000.

SONTHEIMER, Walther; ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden.* München (dtv) 1979.

STOWASSER, Josef M. (Hrsg.): *Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. 3. Aufl.* München (Oldenbourg) 1991.

UEDING, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1992.

WAHRIG, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre".* Gütersloh und München (Bertelsmann Lexikon Verlag) 1991.

WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage.* Stuttgart (Kröner) 1989.

F. Sekundärliteratur

ARON, Paul: *Die Darstellung der Lüge und ihre Bewertung in der Literatur.* Aus: Lipmann, Otto; Plaut, Paul (Hrsg.): *Die Lüge in psychologischer, philosophischer, juristischer, pädagogischer, historischer, soziologischer, sprach- und literaturwissenschaftlicher und entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung.* Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1927. S. 244-261.

BACHMANN, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung.* München, Zürich (Piper) 1980.

BACHTIN, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm.* München (Hanser) 1971. (=Literatur als Kunst)

—: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe.* Frankfurt a.M. (Fischer) 1990.

BAEYER, Walter von: *Zur Genealogie psychopathischer Schwindler und Lügner.* Leipzig (Thieme) 1935. (= Sammlung psychiatrischer und neurologischer Einzeldarstellungen)

BATTISTON-ZULIANI, Régine: *Max Frisch romancier. Son évolution de Mein Name sei Gantenbein à Der Mensch erscheint im Holozän.* Bern, Berlin u.a. (Peter Lang) 1999. (= Europäische Hochschulschriften Bd. 1732)

BAUDRILLARD, Jean: *Die Illusion und die Virtualität. Vortrag im Kunstmuseum Bern am 3. Oktober 1993; Gespräch im Kunstmuseum Luzern am 1. Oktober 1993.* Bern (Benteli) 1994. (= Reihe um 9 – Am Nerv der Zeit)

BAUMBACH, Manuel: *Lukian in Deutschland. Eine forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart.* München (Fink) 2002. (= Beihefte zu Poetica 25)

BECKELMANN, Jürgen: *Jakob, der einsame Held.* In: Frankfurter Rundschau, Nr. 43 vom 20.2.1971, „Zeit und Bild", S. VI.

BECKERMANN, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971.

BLUMENBERG, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans.* Aus: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion. Zweite, durchgesehene Auflage.* München (Wilhelm Fink) 1969. (=Poetik und Hermeneutik 1) S. 9-27.

BORCHERS, Elisabeth: *Jurek Becker – Jakob der Lügner.* Aus: Kiwus, Karin (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen." Jurek Becker 1937-1997. Dokumente zu Leben und Werk aus dem Jurek-Becker-Archiv.* Berlin (Akademie der Künste) 2002. S. 90-93.

BOTHEROYD, Paul F.: *Ich und Er. First and Thrid Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels.* The Hague und Paris (Mouton) 1976.

BRINKMANN, Richard: *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts.* Tübingen (Max Niemeyer) 1966.

CAUVIN, Marius: *Max Frisch, das Absolute und der „Nouveau roman".* Aus: Schmitz, Walter (Hrsg.): *Über Max Frisch II.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976. S. 335-344.

CHASE, Jefferson S.: *Jurek the Liar. Humour as Memory in Becker's ‚Jakob der Lügner'.* Aus: O'Dochartaigh, Pól (Hrsg.): *Jews in German Literature since 1945. German-Jewish Literature?* Amsterdam – Atlanta (Rodopi) 2000. (=German Monitor 53) S. 327-336.

CORDIE, Ansgar M.: *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts.* Berlin, New York (de Gruyter) 2001. (= Quellen und Forschungen zur Literaturgeschichte 19 = (253))

CUNLIFFE, W.G.: *Existentialistische Elemente in Frischs Werken.* Aus: Schmitz, Walter (Hrsg.): *Über Max Frisch II.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976. S. 158-171.

DAHRENDORF, Ralf: *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. 15. Aufl.* Opladen (Westdeutscher Verlag) 1977. (= Studienbücher zur Sozialwissenschaft 20)

DEICHGRÄBER, Karl: *Der listensinnende Trug des Gottes. Vier Themen des griechischen Denkens.* Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1952.

DEUTSCHER BLINDEN- UND SEHBEHINDERTENVERBAND (Hrsg.): *Immer eine Stocklänge voraus. Mobile Blinde und hochgradig Sehbehinderte im Straßenverkehr.* In: *Gegenwart*. Zeitschrift des Bayerischen Blinden- und Sehbehindertenbundes e.V., 9/2001, Beilage *Immer eine Stocklänge voraus* zum Tag des weißen Stockes 2001. Bonn 2001.

DIEDERICHS, Rainer: *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Thomas Mann ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' und Günter Grass ‚Die Blechtrommel'.* Düsseldorf (Diederichs) 1971. (= Zürich, Univ. Diss. 1971)

DIETZSCH, Steffen: *Kleine Kulturgeschichte der Lüge.* Leipzig (Reclam) 1998. (= Reclam-Bibliothek)

DÜLMEN, Richard van (Hrsg.): *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2001.

DÜRRENMATT, Friedrich: *‚Stiller', Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik.* Aus: Beckermann, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971. S. 7-15.

ECO, Umberto: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose'. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber.* München und Wien (Hanser) 1984.

EGGER, Richard: *Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen „Stiller", „Homo faber" und „Mein Name sei Gantenbein".* Bern, Frankfurt a. M., New York (Peter Lang) 1986. (= Zürcher Germanistische Studien Bd. 6)

EGYPTIEN, Jürgen: *Die Riten des Erzählens und das Stigma der Identität.* Aus: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): *Jurek Becker.* Frankfurt am Main 1992. S. 279-287.

FEUCHTWANGER, Lion: *Felix Krull, ein bürgerlicher Schelm.* Aus: Schröter, Klaus (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955.* Hamburg (Christian Wegner) 1969. S. 428-430.

FICKERT, Kurt: *Zwei gemeinsame Ansichten. Zu Max Frischs ‚Montauk' und Uwe Johnsons ‚Skizze eines Verunglückten'.* Aus: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): *Johnson. Ansichten, Einsichten, Aussichten.* Bern und Stuttgart (Francke) 1989. S. 41-52.

FORSTREUTER, Kurt: *Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Technik und Geschichte. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1924.* Nendeln (Kraus Reprint) 1967. (= Germanische Studien 33)

FRANK, Thomas; KOSCHORKE, Albrecht; LÜDEMANN, Susanne; MATALA DE MAZA, Ethel (Hrsg.): *Des Kaisers neue Kleidung. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren.* Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 2002.

FRANZEN, Erich: *Über Max Frisch.* Aus: Beckermann, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971. S. 69-76.

FREUD, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet.* Frankfurt a. M. u.a. (Fischer) 1966.

FRIEDEMANN, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1965.

GABRIEL, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur.* Stuttgart (Friedrich Frommann) 1975. (= problemata 51)

GILMAN, Sander L.: *Jurek Becker. Die Biographie.* München (Ullstein) 2002.

GLASERSFELD, Ernst von: *Konstruktion der Wirklichkeit.* Aus: Gumin, Heinz; Mohler, Armin (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus.* München (Oldenbourg) 1985. (=Schriften der Carl Friedrich von Siemens Stiftung 10) S. 1-5.

GRAFTON, Anthony: *Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft. Aus dem Englischen von Ebba D. Drolshagen.* Berlin (Wagenbach) 1991. (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd. 32)

GREGORY, R.L.; GOMBRICH, E.H. (Hrsg.): *Illusion in nature and art.* London (Duckworth) 1973.

GRENZMANN, Wilhelm: *Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull".* In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 5. Jg. (1954/55), H. 5, S. 280-285.

GREWENDORF, Günther; HAMM, Fritz; STERNEFELD, Wolfgang: *Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987.

GROEHLER, Olaf: *Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR.* Aus: Herbert, Ulrich; Groehler, Olaf: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten.* Hamburg (Ergebnisse) 1992. S. 41-66.

HAGE, Volker: *Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek (Rowohlt) 1983. (= rowohlts monographien)

HAGER, Kurt: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. 6. Tagung des ZK der SED 6./7. Juli 1972.* Berlin (Dietz) 1975.

HAMBURGER, Käte: *Die Logik der Dichtung. 4. Aufl.* Stuttgart (Klett-Cotta) 1994.

HAMM, Peter: *Leben in der Frageform. Max Frisch – 10 Jahre nach seinem Tod.* In: *Akzente*, 48. Jg. (2001), H. 4, S. 354-365.

HANENBERG, Peter: *„Und sich mühen, aufrichtig zu sein". DDR-Geschichten.* Aus: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Jurek Becker.* München 1992. (=Text + Kritik 116) S. 60-69.

HEBBORN, Eric: *Der Kunstfälscher. Aus dem Engl. übers. von Dieter Kuhaupt.* Köln (DuMont) 1999.

HEIDELBERGER-LEONARD, Irene: *Schreiben im Schatten der Shoah. Überlegungen zu Jurek Beckers „Jakob der Lügner", „Der Boxer" und „Bronsteins Kinder".* Aus: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Jurek Becker.* München 1992. (=Text + Kritik 116) S. 19-29.

HEISSENBÜTTEL, Helmut: *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit 1964.* Aus: Heißenbüttel, Helmut (Hrsg.): *Über Literatur.* Olten (Walter) 1966. (=Texte und Dokumente zur Literatur) S. 230-232.

—: *Ein Erzähler, der sein Handwerk haßt? Zu Max Frischs drittem Roman: ‚Mein Name sei Gantenbein'.* In: Die Welt der Literatur, Nr. 13 vom 3.9.1964.

HENNECKE, Hans: *Bekenntnisse des Hochstaplers Krull. Das große Scherzo im Lebenswerk Thomas Manns.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 223 vom 25.9.1954, S. 4.

HENRICH, Dieter; ISER, Wolfgang (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven.* München (Fink) 1983. (= Poetik und Hermeneutik)

HERBERT, Ulrich: *Zweierlei Bewältigung.* Aus: Herbert, Ulrich; Groehler, Olaf (Hrsg.): *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten.* Hamburg (Ergebnisse) 1992. S. 7-30.

HERBURGER, Günter: *Ein Radio im Getto. Jurek Becker: Jakob der Lügner.* In: Der Spiegel, Nr. 40 vom 28.9.1970, S. 209.

HERF, Jeffrey: *Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland.* Berlin (Propyläen) 1998.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara: *On the margin of discourse. The relation of Literature to Language.* Chicago und London (University of Chicago Press) 1978.

HILMES, Carola; MATHY, Dietrich (Hrsg.): *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser.* Würzburg (Königshausen und Neumann) 1995.

HOFFMEISTER, Gerhart (Hrsg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen.* Amsterdam (Rodopi) 1986. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 20)

HÖLLER, Hans: *Ingeborg Bachmann.* Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1999. (= Rowohlts Monographien.)

HOLTHUSEN, Hans-Egon: *Ein Mann von fünfzig Jahren.* Aus: Schau, Albrecht (Hrsg.): *Max Frisch. Beiträge zur Wirkungsgeschichte.* Freiburg (Universitätsverlag Becksmann) 1971. (=Materialien zur deutschen Literatur Bd. 2) S. 121-125.

ISER, Wolfgang: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur.* Konstanz (Universitätsverlag) 1990. (=Konstanzer Universitätsreden 175)

—: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991.

JACOBS, Monty: *Eine Kostprobe Thomas Mann. „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull."* In: Vossische Zeitung, Nr. 511 vom 28.10.1923, „Literarische Umschau", S. 1.

JACOBS, Jürgen: *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman.* Trier (WVT) 1998. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 40)

JANG, Sung-Hyun: *Dichtung und Wahrheit bei Thomas Mann: Manns ‚letzte Liebe' und ihre Verarbeitung im ‚Felix Krull' in doppelter Form.* In: *German Life & Letters*, LI. Jg. (1998), S. 372-382.

JAPP, Uwe: *Die literarische Fiktion.* Aus: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser.* Würzburg (Königshausen und Neumann) 1995. S. 47-58.

JENS, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert.* Düsseldorf, Zürich (Artemis & Winkler) 2001.

JOHNSON, Susan Martha: *The works of Jurek Becker. A thematic analysis.* New York u.a. (Lang) 1988. (= East German Studies Vol. 3)

JOHO, Wolfgang: *Spiel mit Möglichkeiten. Max Frisch: ‚Mein Name sei Gantenbein', Suhrkamp Verlag, Frankfurt (Main).* In: *Neue Deutsche Literatur*, 13. Jg. (1964), H. 1, S. 133-137.

—: *Lüge aus Barmherzigkeit. Jurek Becker: „Jakob der Lügner".* In: *Neue Deutsche Literatur*, 1969, H. 12, S. 151-153.

JONES, Mark; CRADDOCK, Paul; BARKER, Nicolas (Hrsg.): *Fake? The Art Of Deception.* Berkeley, Los Angeles (University Of California Press) 1990.

JUNG, Werner: *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik.* Hamburg (Junius) 1995.

JURGENSEN, Manfred: *Mein Name sei Gantenbein.* Aus: Schau, Albrecht (Hrsg.): *Max Frisch. Beiträge zur Wirkungsgeschichte.* Freiburg (Universitätsverlag Becksmann) 1971. (=Materialien zur deutschen Literatur Bd. 2) S. 126-161.

KÄHLER, Hermann: *Max Frischs ‚Gantenbein'-Roman.* Aus: Beckermann, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971. S. 198-204.

KANE, Martin (Hrsg.): *Socialism and the literary imagination. Essays on East German writers.* New York, Oxford (Berg) 1991.

KERÉNYI, Karl: *Mythologische Epilegomena.* Aus: Radin, Paul; Kerényi, Karl; Jung, Carl Gustav (Hrsg.): *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus.* Hildesheim (Gerstenberg) 1979. S. 155-181.

KERN, Stefan Helge: *Fortschritt zurück – Rückschritt nach vorn.* In: *Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus*, 11. Jg. (2001), S. 84-96.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald: *Der „implizite Autor". Ein Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie.* http://www.rrz.uni-hamburg.de/JC.Meister/texte/Implied_author/index.html [Stand: 22.5.2002].

KIWUS, Karin (Hrsg.): *„Wenn ich auf mein bisheriges zurückblicke, dann muß ich leider sagen." Jurek Becker 1937-1997. Dokumente zu Leben und Werk aus dem Jurek-Becker-Archiv.* Berlin (Akademie der Künste) 2002.

KOPKA, Fritz-Jochen: *Von der Unübertrefflichkeit des ersten Buches. Jurek Becker: „Jakob der Lügner"* Aus: Deiritz, Karl; Krauss, Hannes (Hrsg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur.* Berlin (Aufbau) 1993. S. 156-160.

KOSCHORKE, Albrecht: *Bündnisse, Klauseln.* Aus: Frank, Thomas; Koschorke, Albrecht; Lüdemann, Susanne; Matala de Maza, Ethel (Hrsg.): *Des Kaisers neue Kleidung. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren.* Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 2002. S. 111-119.

KRONAUER, Brigitte: *Zweideutigkeit. Essays und Skizzen.* Stuttgart (Klett-Cotta) 2002.

KRÜGER, Brigitte: *Zum Zusammenhang von künstlerisch-ästhetischer Wertung und ethisch-moralischer Wirkungspotenzen im literarischen Kunstwerk als Rezeptionsvorgabe – untersucht an Jurek Becker: „Jakob der Lügner"* Potsdam, Diss. 1977 Als Manuskript gedruckt.

KÜHNER, Karl-Martin: *Wer liest den Roman? Zur Interpretation der Leserfigur in Thomas Manns Hochstapler-Roman.* Aus: Institut Maurice Marache (Hrsg.): *Hommage à Maurice Marache. 1916-1970.* Paris (Les Belles Lettres) 1972. (=Publications de la Faculté des Letters et des Sciences Humaines de Nice. 3) S. 287-301.

LÄMMERT, Eberhard: *Bauformen des Erzählens. Achte, unveränderte Auflage.* Stuttgart (Metzler) 1993.

LANDESMAN, Peter: *Kunstfehler. Fälschung? Original?* In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 16 vom 20.4.2001, S. 14-18.

LEJEUNE, Philippe: *Der autobiographische Pakt.* Aus: Niggl, Günter (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989. (=Wege der Forschung 565) S. 214-257.

LINK, Franz: *Götter, Gott und Spielleiter.* Aus: Link, Franz; Niggl, Günter (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart.* Berlin (Duncker & Humblot) 1981. (=Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs) S. 1-47.

LINKE, Paul F.: *Über Schein, Irrtum, Lüge und Täuschung.* Aus: Gropp, Rugard Otto (Hrsg.): *Festschrift für Ernst Bloch zum 70. Geburtstag.* Berlin (Dt. Verlag d. Wissensch.) 1955. S. 181-199.

LUKENS, Nancy: *Schelm im Ghetto. Jurek Beckers Roman ‚Jakob der Lügner'.* Aus: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen.* Amsterdam (Rodopi) 1986. (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 20) S. 199-218.

MANDELKOW, Karl Robert: *Die literarische und kulturpolitische Bedeutung des Erbes.* Aus: Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Literatur der DDR.* München, Wien (Carl Hanser) 1983. (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 11) S. 78-119.

MARCHAND, Wolf R.: *Max Frisch, ‚Mein Name sei Gantenbein'.* Aus: Beckermann, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971. S. 205-234.

MARQUARD, Odo: *Kunst als Kompensation ihres Endes.* Aus: Marquard, Odo (Hrsg.): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen.* Paderborn, München, Wien, Zürich (Schöningh) 1989. S. 113-121.

—: *Kunst als Antifiktion. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive.* Aus: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven.* München (Fink) 1983. (=Poetik und Hermeneutik) S. 35-54.

MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie. 2., durchgesehene Auflage.* München (Beck) 2000.

MARTINEZ-BONATI, Felix: *Die logische Struktur der Dichtung.* In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47. Jg. (1973), H. XLVII, S. 185-200.

MATT, Peter von: *Ästhetik der Hinterlist*. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 56. Jg. (2002), H. 6, S. 461-470.

MAURIÈS, Patrick: *Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge.* Köln (DuMont) 1998.

MAYER, Hans: *Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans.* Aus: Ders.: *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969. (=edition suhrkamp 342) S. 35-67.

—: *„Die Geheimnisse jedweden Mannes".* Aus: Beckermann, Thomas (Hrsg.): *Über Max Frisch I.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971. S. 443-447.

—: *Thomas Mann.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984.

MEIER, Hans: *Gottfried Kellers ‚Grüner Heinrich'. Betrachtungen zum Roman des poetischen Realismus.* Zürich und München (Artemis) 1977. (= Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 46)

MEINERTZ, Friedrich: *Der hochstaplerische Betrüger. Infantilismus und Routine.* In: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, 75. Jg. (1955), S. 147-172.

MÜLLER, Herman: *‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'.* In: Neues Deutschland Berlin, Nr. 51 vom 2.3.1955, S. 4.

NEUBERT, Werner: *Wahrheitserpichter Lügner.* In: Neues Deutschland (ND-Literatur), Nr. 5 vom 14.5.1969, S. IV.

ORTHEIL, Hanns-Josef: *Die Furcht des Geschichtenerzählers. Zum Tode von Jurek Becker.* Aus: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Hrsg.): *Jahrbuch 1997.* Darmstadt 1998. S. 193-196.

OTTERMANN, Ralf: *Soziologie des Betrugs.* Hamburg (Kovac) 2000. (= Socialia 38)

PARSONS, Talcott: *The social system. With a new preface by Bryan S. Turner.* London (Routledge) 2001. (= Routledge sociology classics)

PAVER, Chloe E. M.: *Narrative and Fantasy in the Post-War German Novel. A study of novels by Johnson, Frisch, Wolf, Becker, and Grass.* Oxford (Clarendon Press) 1999. (= Oxford Modern Languages And Litterature Monographs)

PETERSEN, Jürgen H.: *Die Preisgabe des Erzählten als Fiktion. Zur Wesensbestimmung modernen Erzählens am Beispiel des deutschen Romans der sechziger und siebziger Jahre.* In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 34. Jg. (1984), H. 2, S. 112-119.

—: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung.* Stuttgart (Metzler) 1991.

PRÉVOST, Claude: *Die Wahrheit der Lüge und die Lüge der Wahrheit. Jurek Beckers Roman Jakob der Lügner.* Aus: Klatt, Gudrun (Hrsg.): *Passagen. DDR-Literatur aus französischer Sicht.* Leipzig (Mitteldeutscher Verlag Halle) 1989. S. 102-108.

RADDATZ, Fritz J.: *Wie DDR-Autoren resignieren. Literarische Ausflucht und bedenkliche Vereinzelung in neueren Werken namhafter Schriftsteller des sozialistischen Arbeiter-und-Bauern-Staates.* In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 147 vom 20./21.6.1970, S. 105-106.

REICH-RANICKI, Marcel: *Plädoyer für Max Frisch. Zu dem Roman ‚Mein Name sei Gantenbein' und Hans Mayers Kritik.* Aus: Schmitz, Walter (Hrsg.): *Über Max Frisch II.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976. S. 325-334.

—: *Roman vom Getto.* Aus: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): *Jurek Becker.* Frankfurt am Main 1992. S. 133-136.

RIORDAN, Colin (Hrsg.): *Jurek Becker.* Cardiff (University of Wales Press) 1998.

RÜHLING, Lutz: *Fiktionalität und Poetizität.* Aus: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft. 4. Aufl.* München (dtv) 2001. S. 25-51.

RUSCH, Gebhard: *Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft.* Aus: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987. S. 374-400.

SCHLAFFER, Heinz: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur.* München und Wien (Hanser) 2002.

SCHMIDT, Siegfried J. (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987.

SCHMITT, Hans-Jürgen: *Literaturbetrieb als Staatsmonopol.* Aus: Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Literatur der DDR.* München, Wien (Carl Hanser) 1983. (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 11) S. 45-77.

SCHMITZ, Walter (Hrsg.): *Über Max Frisch II.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976.

SCHMITZ-EMANS, Monika; RÖTTGERS, Kurt (Hrsg.): *"Dichter lügen".* Essen (Die blaue Eule) 2001. (=Philosophisch-literarische Reflexionen 3)

SCHÖNE, Albrecht: *Der Hochstapler und der Blechtrommler. Die Wiederkehr der Schelme.* Wuppertal (Peter Hammer) 1974. (= Wuppertaler Hochschulreden 2)

SCHUHMACHER, Klaus: *‚Weil es geschehen ist'. Untersuchungen zu Max Frischs Poetik der Geschichte.* Königstein/Ts. (Hain) 1979. (= Diskurs. Forschungen zur deutschen Literatur 1)

SEIDLIN, Oskar: *Pikareske Züge im Werke Thomas Manns.* In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 5. Jg. (1955), H. 36 der Gesamtreihe, S. 22-40.

SENGER, Harro von: *Die Kunst der List. Strategeme erkennen und anwenden.* München (Beck) 2001. (= Beck'sche Reihe 1442)

SIEBURG, Friedrich: *Kultur ist Parodie. Thomas Manns Hochstapler-Roman.* In: Die Zeit, Nr. 40 vom 7.10.1954, S. 6.

SIEGEL, Stefan T.: *Der Hochstapler und seine Tat. Phänomenologische und typologische Untersuchungen.* München (Dissertationsdruck Schön) 1975.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen.* München (C.H.Beck) 1999.

SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien.* München und Wien (Hanser) 1980.

SPIELHAGEN, Friedrich: *Der Ich-Roman.* (In: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883, S. 131-241.) Aus: Klotz, Volker (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1965. (=Wege der Forschung 35) S. 66-161.

SPRECHER, Thomas: *Felix Krull und Goethe. Thomas Manns ‚Bekenntnisse' als Parodie auf ‚Dichtung und Wahrheit'.* Bern, Frankfurt a. M., New York (Lang) 1985. (= Europäische Hochschulschriften 841)

SPRENGER, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart.* Stuttgart, Weimar (Metzler) 1999. (= M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

STAFFORD, Fiona J.: *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and The Poems of Ossian.* Edinburgh (Edinburgh University Press) 1988.

STANZEL, Franz K.: *Theorie des Erzählens. 6. Aufl.* Göttingen und Zürich (Vandenhoeck & Ruprecht) 1995. (= UTB 904)

STEEN, Inken: *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus".* Tübingen (Niemeyer) 2001. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 105)

STROHMAIER, Gotthard: *Übersehenes zur Biographie Lukians.* In: *Philologus*, 120. Jg. (1976), S. 117-122.

STROMŠIK, Jiří: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch.* Aus: Schmitz, Walter (Hrsg.): *Über Max Frisch II.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976. S. 125-157.

THIBAUT, Matthias: *Fälschung? Die Kunst der Täuschung.* In: *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 60. Jg. (1990), H. 10, S. 1552-1553.

ULLRICH, Gisela: *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte.* Stuttgart (Klett) 1977. (= Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft 25)

VOGT, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neubearb. und erw. Aufl.* Opladen (Westdeutscher Verlag) 1990. (= WV-Studium 145)

WATZLAWICK, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?* München (Piper) 1977.

WEINRICH, Harald: *Linguistik der Lüge. Kann Sprache die Gedanken verbergen?* Heidelberg (Lambert Schneider) 1966.

WIECZOREK, John P.: *Irreführung durch Erzählperspektive? The east german novels of Jurek Becker.* In: *The modern language review*, Jg. 1990, H. 85, S. 640-652.

WOLF, Christa: *Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form.* Aus: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Max Frisch.* München 1975. (=Text + Kritik Bd. 47/48) S. 7-12.

WOLF, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen.* Tübingen (Max Niemeyer) 1993. (= Buchreihe der ‚Anglia' Zeitschrift für englische Philologie 32)

WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Die erfolgreichste Fälschung: Macphersons „Ossian".* Aus: Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik.* Frankfurt a. M. (Eichborn) 1990. S. 184-195.

WYSLING, Hans: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull.* Bern, München (Francke) 1982. (= Thomas-Mann-Studien 5)

—: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995. Herausgegeben von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini.* Frankfurt a. M. (Klostermann) 1996. (= Thomas-Mann-Studien 13)

ZANKER, Johannes M.: *Illusionen als Schlüssel zur Wirklichkeit. Optische Täuschungen und die Arbeitsweise des Gehirns.* In: *Naturwissenschaftliche Rundschau*, 47. Jg. (1994), H. 8, S. 295-304.

ZELTER, Joachim: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte.* Tübingen (Niemeyer) 1994. (= Studien zur englischen Philologie. Neue Folge Bd. 32)

ZIEMANN, Frank: *Hoax-Info Service. Über Computer-Viren, die keine sind (sog. „Hoaxes") und andere Falschmeldungen und Gerüchte.*
http://www.tu-berlin.de/www/software/hoax.shtml [Stand: 9.4.2003]

ZIPFEL, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft.* Berlin (Erich Schmidt) 2001. (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2)

IX. Anhang

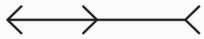

Abb. 1: Müller-Lyer-Illusion

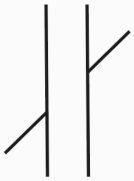

Abb. 3: Poggendorf-Illusion

Abb. 2: Andrea Mantegna: *Camera deisposi* (1461-1474).
In: Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*, S. 62

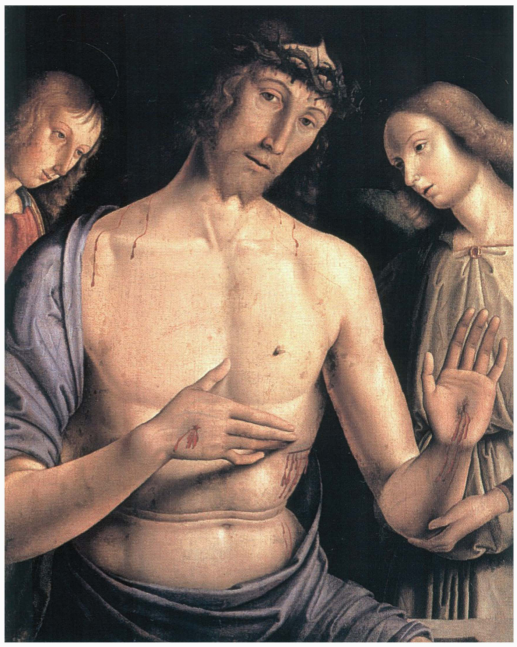

Abb. 4: Giovanni Santi:
Christus der Barmherzigkeit (um 1480).
In: Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*, S. 102

Abb. 5: *Die Malerin Marcia* (1402)
aus Bocaccio: Des femmes nobles et renommés.
In: Richard von Dülmen: *Entdeckung des Ich,* S. 62

Wissenschaftlicher Werdegang

Hochschulstudium

1994-2000	Studium für das Lehramt an Gymnasien mit den Fächern Deutsch und Philosophie
1997-2002	Studium für die Erweiterungsprüfung im Fach Geschichte
30.05.2000	Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien (Note: 1,0)
29.10.2001	Zusatzzertifikat „Deutsch als Fremdsprache“
06.11.2002	Erweiterungsprüfung Geschichte (Note: 1,8)
2001-2003	Promotionsstipendiat der Universität Hannover

Auslandsaufenthalt

2000-2001	Fremdsprachenassistent des Pädagogischen Austauschdienstes in Valence, Frankreich

Berufliche Tätigkeiten

2002-2003	Lehrbeauftragter am Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover
2003	Studienreferendar

Wissenschaftliche Veröffentlichungen

- *Fortschritt zurück – Rückschritt nach vorn*. In: Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus, Elf 2001, S. 84-96.
- *Der Erzähler von Seldwyla. Eine Analyse der beiden Vorreden von Gottfried Kellers Novellensammlung ‚Die Leute von Seldwyla'.* In: GottfriedKeller.ch (Walter Morgenthaler), http://www.gottfriedkeller.ch/aufsatz/LS_Vorrede.htm.
- *Fiction and the picaresque*. Vortrag bei der Konferenz *Clowns, Fools and Picaros. Popular Forms in Literature, Drama and Film*, Belfast 4.-6.9.2003.